

Поредица
БЪЛГАРСКА КЛАСИКА



Издателство
ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ

С родолюбивото съдействие на
МОТО-РФОНЕ

ИЗДАНИЕТО Е ОДОБРЕНО
И ПРЕПОРЪЧАНО ОТ МОН

МИХАИЛ АРНАУДОВ

ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО

ТОМ 2

Поредица „Българска класика“
е под общата редакция
на ИВАН ГРАНИТСКИ
и ПАНКО АНЧЕВ

Издателство
• ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ •
София, 2008

*На корицата: „Йовкова Добруджа“ (детайл),
художник Георги Трифонов*

*„Пролет“, художник Владимир Димитров-
Майстора*

© Михаил Арнаутов, автор
© Петър Добрев, библиотечно оформление, 2008
© Издателство „Захарий Стоянов“, 2008
ISBN 978-954-739-998-3

9. ГЛАВА

УЧАСТИЕ НА РАЗУМА

1. РАЗУМ И ВКУС

Тъкмо онези, които са наклонни да придават голямо значение на несъзнателния фактор в творчеството и които смятат въображението единствен двигател на художественото изнамиране, не могат да откажат, че при изпълнението на един план, както и при подготвянето на продуктивното настроение, живо участие взема и разумът на поета, като под това понятие се разбират разнообразните процеси на обсъждане и на хладна критика, т. е. на съзнателно отношение към материала. Немските класици от края на XVIII век, за които всичко гениално има свръхестествено потекло и които от опит знаят как идеята за цялото, ръководната обща мисъл, изпъква ненадейно из сферата на несъзнателното, са твърде убедени в необходимостта да се подложи неоформената в подробности си маса образи на внимателен разбор с оглед към изискванията на литературната форма, на стила и на закона за правда. И с тази практика те подават пример за онази пълна и обективна метода на работа, идеал на всички силно надарени художници, която единствено води към свършени произведения в изкуството.

Гдето под влияние на школни предразсъдъци,

на една естетика, която подчертава значението ту само на несъзнателното въображение, ту само на критическия ум, художниците се увличат да постъпват едностранчиво, там по правило се създават неща, които могат да блестят с отделни качества, но изцяло не задоволяват вкуса на поколенията. Така писателите от XVII век ограничават премного свободния полет на въображението, гържейки сметка за „здравия разум“ на съвременниците си, както особено той е формулиран у Боало, докато писателите от началото на XIX век отхвърлят всяка намеса на логическото, на разсъдъчното, на техническото, за да дадат изключителни права на чувството, на инстинкта и на мечтите. Ето защо, пронизвайки по адрес на поетите от кръга на братя Шлегел, Фр. Шюлер пише на Гьоте по повод на едно романтическо списание: „Там вие с удивление ще прочетете, че истинската продукция в изкуството трябва да става съвсем безсъзнателно и че особено високо се ценят вашият гений, понеже той постъпва съвсем без съзнание. Вие не сте били следователно в правото си, ако досега сте се трудили неуморно, да работите с възможното най-голямо и предпазливо размисляне (mit der grösstmöglichen Besonnenheit) и да си уяснявате процеса у вас.“¹ Правият път е улучен според Шюлер, когато едната и другата стихия влязат в равни права. „Безсъзнателното, съединено с трезво обмисляне (mit dem Besonnenen), характеризира поетическия художник.“² Така и Хебел по-късно казва: „Въображението е поносимо само в присъствието на разума“ или: „Същинското въображение върви всякога ръ-

¹ Шюлер до Гьоте, 26.VII.1800.

² Шюлер до Гьоте, 27.III.1801.

ка под ръка с разума, а най-често и с разсъдъка.“³ Ролята на двете е подсочена от Гьоте: „Разумното постъпване на поета, пише той, се отнася собствено до формата; веществото му бива дадено обилно от света, съдържанието пък произтича волно от вътрешния опит. Несъзнателно те се посрещат и накрай не се знае кому собствено принадлежи богатството. Но формата, макар и да е обоснована преди всичко в гения, трябва да бъде опозната, обмислена и тук се иска грижливо обсъждане, за да прилепнат едно към друго, за да се проникнат взаимно форма, вещество и съдържание.“⁴ И не само за лириката важи това, но и за по-сложните литературни родове, особено за драмата. Някои от поновите драматици на Франция напр. дължат успеха си тъкмо на това умение да съчетаят дарби, които са разединени у други, по-слаби или по-недисциплинирани художници. Викториен Сарду поставя дори нормата: „За да бъде съвършен, писателят трябва да включва у себе си две лица: художника, увлечен от една мисъл, и човека на размисъла (raisonnement), на критиката, който казва на художника: Трябва да се направи това, трябва да се избегне онова.“⁵

За да отстраним всяко недоразумение, уместно е да забележим, че ролята на разума е коренно различна от тази на въображението. Докато въображението се движи в мрака на несъзнателното или при най-благоприятни за самонаблюдение случаи – в една мъгла на съзнанието, така че ние не си даваме сметка за побудите и разvoja на представи-

³ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 238, II, 124.

⁴ Goethe, Westöstlicher Diwan: „Eingeschaltetes“.

⁵ Binet, L'Année psychologique, I, 61.

те, при разума винаги има налице ясни мотиви за усилията и пълно съзнание за последователната смяна и скритата връзка на съдържанията. После, докато въображението води след себе си една повишена дейност в областта на чувството, понеже буди образи, които имат отношение към нашето аз, и засяга по-непосредствено волевата страна на душата, разумът е сравнително по-спокоен, бидейки отпращан към по-общ, по-неконкретни неща, които не са свързани пряко с живота на личността. Най-сетне – и тук се крие съществената разлика между двете функции, – докато въображението означава творческа сила в смисъл, че се изнамира някаква нова групировка на дадените от възприятия или от споменени елементи, която отговаря на една идеална действителност, разумът се ограничава поне при поетическата, при художествената дейност с една чисто негативна роля, като контролира строителната работа на въображението, следи дали тя води към желаните резултати и отстранява всичко ненужно, всичко излишно за целостта и хармонията на частите. Разумът не прибавя нищо, не изнамира нищо, нито пък може да даде с необходимост импулс на продуктивното настроение. Само когато, както ще видим по-нататък, той се проникне от чувство и мине постепенно от общи идеи към пълни с живот картини, ние можем да установим известна творческа сила у него. Но в такъв случай той е послужил като побудител на въображението и неговата истинска природа е била обогатена с елементи, които спадат към друга функция на ума. Изобщо той се ограничава да направлява, да пресъжда, да търси или да отхвърля, но не и да мени по същество това, което му се поднася наготово от въображението. Всички усилия да се попълни една фрагмен-

тарна концепция с онова, което би я закръгило и направило годна за изпълнение, биха останали напразни, ако на помощ не дойдат непредвидените асоциации; разумът има там заслугата да е улеснил тези асоциации чрез отстраняване на паразитните образувания и чрез привличане в огнището на вниманието на ценните представи, способни да раздвижат и да привлечат сродното от обсега на несъзнателното.

Като съветник на въображението разумът изпква твърде често във формата на един съзнателен фактор, станал сякаш инстинкт, именно т. нар. вкус (le Goût, der Geschmack). Терминът е взет из областта на низшите духовни явления и има силна физиологична отсенка; но тук ние трябва да го схващаме в най-абстрактното му значение, като нещо съвсем несетивно и като плод на сложна духовна работа. Вкусът на художника е добит чрез гениална интуиция или чрез систематическа рефлексия; той може да бъде дотолкова вроден, доколкото изобщо висшите качества на ума са дадени като безусловна възможност, като органическо разположение. И понеже той действа със сигурността на усещанията, подобно на нашата зрителна или слухова енергия; понеже при това той е толкова яко вкоренен и неразлъчно свързан с нашата мисъл, че не извиква всякога съзнателна реакция, ние можем да го смятаме за нещо инстинктивно. Фактът обаче, че има хора с богато въображение, с гениална мощ на изнамирането, които същевременно притежават твърде неразвит вкус, иде да покаже, че това е фактор от друга категория, именно фактор интелектуален. Той може да се придобие чрез възпитание, да се засилва, да се покваря дори, ако дойде влиянието на естетически теории, които отпрат вниманието във фалшива посока, и се съз-

дават навици в разрез с правилните схващания.

Вкусът допълня щастливо въображението и е неотменна част от общата природа на таланта. Има среди, които допринасят за десното му усвояване, както има и лица, които блестят с него, макар и да са лишени от творчески способности. В това отношение не може да се откаже, че благодарение на племенна психология и на исторически условия романските народи показват по-развит умствен усет за красивото, по-силен вкус, отколкото германските. И ако последните не стоят във формално отношение на онази художествена висота, на която ги издигат дълбочината на замислите и полетът на вдъхновението, винаги се пада тъкмо върху липсата на тази чисто естетическа култура, присъща в такава широка мяра на по-разсъдливите и по-малко мистичните южняци.

Трябва да изтъкнем още, че за разлика от другите прояви на разума поетическият вкус е свързан подобно на низшия вкус с по-силни чувствени спътници, има по-осезателен емоционален колорит. Онова, което задоволява вкуса ни, буги чувство на удоволствие, на едно нравствено удовлетворение. Не само въображението, но и това специално естетическо чувство е твърде живо засегнато у читателя на едно поетическо произведение. Ето защо вкусът може да бъде наречен, когато се полага тежест върху този емоционален критерий на разумното отношение към изкуството, художествено чувство (Kunstgefühl).

2. ТЕОРЕТИЧЕСКО-ТЕХНИЧЕСКА ПОДГОТОВКА

Специално разумният фактор, т. е. съзнателното, логическото и аналитическото в тесен смисъл на думата, се проявява при творчеството в три главни форми, именно: 1) като теория, литературно образование и техническа подготовка; 2) като обикновено обмисляне на веществото преди концепцията и след нея и 3) като творчество от идеи, като тенденциозно или философско осветление на поетическите картини, като утвърждаване чрез изкуството на известни мнения и убеждения.

Имахме случай да загатнем по-горе какво значение се пада на занаята, на техническото умение. Колкото несъзнателно и да се явяват поетическите мотиви, те биха останали само възможности, ако не намереха вече готови средства за правилното си фиксиране. Продуктивното настроение макар и тъй сънно, тъй лишено наглед от всичко разсъдъчно, обхваща непременно и някаква представа за чисто технически неща, тъй като инак то не би довело до изпълнение на замисленото в точно определени форми. И ако малки лирически късове предават често само едно чувство или една картинка, строго разграничена спрямо другото съдържание, така че място за осмисляне на развитието няма, при по-големи поетически произведения ние стоим пред ред задачи, които могат да бъдат решени не по вдъхновение, а по ясно съзнати възгледи върху естеството на художествената композиция.

Самите художници, тъй ревниви понякога при отричане на всичко профанно, на всичко хладно-разсъдъчно и пресметливо при творческото вдъхновение, не се стесняват да признават открито и да подчертават настойчиво колко много дължат за

постигане на целите си на добре изучената, съвременно усвоената теория или практика. Собствено при изкуства, които боравят с мъчно податлив за овладяване външен материал и които още от самото начало се представят като решения на технически проблеми – тъй като чисто вътрешното видение не би могло по никой начин да бъде загатнато независимо от външната форма, – тази истина не е могла да бъде никога потулена; само поетите, у които средството за проявяване е езикът на всички, у които при това центърът на тежестта лежи в чисто вътрешните преживявания, се поддържат понякога на илюзията, че са независими в своята творческа работа от каквато и да било опора в научното, в завещаното от предходниците. Художници като Леонардо да Винчи, на които не може да бъде отказана най-голяма самобитност и най-инстинктивно призвание, заявяват със съзнание за истинското естество на изкуството и подчертавайки настойчиво една тъй често игнорирана страна: „живописца е наука“. Живописци и скулптори от епохата на Възраждането живеят в ателието на майстора, при когото се учат, стават довереници на неговите мисли и методи, сътрудници на делото му и от това непосредствено посвещение в занаята, в граматиката на изкуството, те черпят сили за самостоятелно творчество.⁶ Понякога значителни майстори на багрите или на мрамор са в пълно съгласие с великите си предходници, когато изтъкват необходимостта от примери и уроци, от практическо и теоретическо школуване. Живописецът Фромантен, познат и като писател (с пластичните си описания на Африка),

⁶ Срв. O. Séailles, Eugène Carrière, 65.

мисли: „В живописца има занаят, който се учи и следователно който може и трябва да се преподава, има основна метода, която също може и трябва да се усвои: този занаят и тази метода са тъй необходими в живописца, както изкуството да се говори и пише добре за всички, които си служат със словото или перото.“⁷ Същото мнение поддържа и живописецът Миле (John E. Milais): „Живописца е до известна степен нещо толкова чисто техническо, че тя трябва да се учи, както се учи шиемето или рязането, пиленето или точенето, чрез възпитание, с внимание и с дълга практика.“ А Огюст Роден, големият скулптор, сваля самоуверено старото вдъхновение от високия му пиедестал, за да постави на негово място лишеното от всякакъв поетически ореол занаятчийско школуване:

„Изкуството е само чувство, казва той веднъж. Но без познаване на обемите, на пропорциите, на боите, без навика на ръката и най-живото чувство е парализирано. Какво ще направи най-великият поет в една чужда страна, чийто език той не знае?... Търпение. Не очаквайте от вдъхновението. То не съществува. Единствените качества на художника са неговата мъдрост, внимание, искреност, воля. Изпълнявайте вашата работа като честни работници.“ И друг път: „Техническото знание и умение е всичко, но тъкмо това не искат да повярват хората. По-скоро те скланят да вярват в извънредното, в свръхчовешкото, отколкото да се подчиняват на действителността. Техническо знание, дълга и обмислена работа – това не изглежда тъй красиво, както е вдъхновението, това прави по-малък ефект, обаче там са единствените основи на изкуството.“⁸

⁷ Fromentin, Les maîtres d'autrefois (1876), 231.

⁸ O. Roden, Изкуството, прев. Пинтев, 12; срв. и Hermann Popp, Maler-Aesthetik, 19 нм.

Във всички епохи големите художници са били господари на съвременната тях художествена мъдрост или сръчност и нямаме примери на разцвет, без да се е съчетавала бродената дарба с упорит труд за усвояване на „изкуството“, на достъпното за изучаване майсторство. Дарба без школа търпи досущ тъй крушение или ограничение, както дарба, която е минала школа, се повисява и развива. „В изкуството, мисли Гьоте, има много повече неща за учене и предаване, отколкото обикновено се вярва и механическите изгоди, чрез които се постигат духовни ценности – разбира се, всякога при наличността на дух, – не са малко. Ако човек знае тези малки похвати, много неща, които изглеждат бог знае какво чудо, са за него проста играчка.“⁹ Това е казано с оглед към една грама, но то трябва да бъде закон за цялото изкуство. „Никой няма, мисли все по този случай Гьоте, такова правилно понятие за трудността на изкуството, каквото самият художник“. И тъкмо защото тези трудности трябва да се преодолеят на всяка цена, художникът търси помощ от всички страни, отдето тя би могла да дойде. „Затова геният се приближава драговошно до теоретика, от когото очаква съкращаване на пътя си и всякакво улеснение за работата си.“¹⁰ Колкото и да хвалят лесната продуктивност на Моцарт, сам той не иска, бидейки зрял мъж и развит художник, да минава за човек, „който нахвърля с безгрижна гениалност своите композиции или се сраму заради честните си усилия“. В посвещението на квартета към Хайдн той означава изрично този квартет като плод на дълга и

⁹ Goethe, Italienische Reise, 8.XII.1787.

¹⁰ Goethe, Diderots Versuch, I.

трудна работа, а в разговор с директора на оркестъра (Кухарж) в Прага преди представянето на *Дон Жуан* той се изказва: „Мен не дотягаше ни труд, ни работа, за да създам нещо отлично за Прага. Изобщо заблуждават се онези, които мислят, че могат изкуство никне леко. Аз ви уверявам, драги приятелю, никой не е употребил толкова труд за изучаването на композицията, колкото мене. Едва ли има знаменит майстор в музиката, когото да не съм изучавал прилежно и честно.“¹¹ В едно твърде интересно писмо Моцарт говори с хумор за гилетантите в музиката, които дори когато имат някаква дарба не знаят какво да правят с нея, понеже са останали без всякаква школа. И Гьоте във връзка с това мнение съвсем не е склонен да хвали постигнатото от някакъв млад живописец, който по обща похвала „дължал всичко на себе си“. Наopak, той намира в случая основания за укор. „Един талант не се ражда, за да бъде предоставен на себе си, а за да се обърне към изкуството и към добри майстори, които могат да направят нещо от него.“¹² Някои художници, мисли Гьоте, се поддават на проповеди за вредното влияние на теорията и за необходимостта да творят, както ги учи техният вътрешен глас. Проповядва се: художникът има нужда от благочестие и от гений, за да достигне най-големите майстори. Такава проповед ласкае силно и тя бива прегърната с радост. „Защото, за да бъде човек благочестив, няма нужда да се учи, а гения носи всякой в себе си от родната си майка.“¹³ Естествено с такива предубеждения и са-

¹¹ O. Jahn, Mozart, II, 124.

¹² Eckermann, Gespräche, 13.XII.1826.

¹³ Eckermann, Gespräche, 22.III.1831.

момнения не се постига нищо и способните инак младежи попадат в заблуждения, които покварят развитието им. Ала нека веднага забележим: и обратната крайност, именно съчетанието на техника с безвкусие, не може да доведе до нищо, понеже се игнорира въображението, въдъхновението, наивното фабулиране и, както може още да се нарече, първичното начало на творческата дейност.¹⁴ Кант е прав, когато, указвайки, от една страна, на всичко пакостно, което носи за развоя на гения обучението към подражание, от друга страна, изтъква как „всяко изкуство се нуждае все пак от известни механични основни правила“, за да може да се въдвори хармония между произведението и основната му идея, т. е. за да се постигне правда в изобразението на предмета.¹⁵

При поезията важи същата истина за необходимост от култура на ума и от теоретически и практически знания за създаване на свършени неща, каквато се приема при изобразителните изкуства. Разочарован от безредието на романтиците и обезпокоен от прекаленостите на символистите, Боглер, сам поклонник на класическата техника, прилагана от Расин или Лафонтен, намира смелостта да пише: „Риториките и просодиите не са тирани, измислени произволно, а сбор от правила, изтекли от самата организация на духовното същество. Никога просодиите и риториките не са попречили на оригиналността да се прояви ясно и, обратното – именно че те са подпомогнали разцъфването на оригиналността, е безкрайно по-вярно.“¹⁶

¹⁴ Cpв. Goethe, Maximen und Reflexionen, XXIII.

¹⁵ Kant, Anthropologie, I Buch, II Kap.

¹⁶ Baudelaire, L'Art romantique, „L'oeuvre et la vie d'E. Delacroix“.

Дори за епохи и автори, които изглеждат лишени от всяка рефлексия върху творчеството, ние можем да установим чрез анализа на самите произведения, че там има съзнание за определени писателски похвати, за стилни и композиционни правила. Омир съвсем не е толкова наивен импровизатор, колкото го смятат привържениците на хипотезата за „природно“ или „колективно“ създаване. У него проглеждат ясни възрения върху методата на епическото изложение, а не по-малко и усвоени от традицията стилни шаблони. Така и Шекспир, най-самостоятелният от граматическите писатели, има цял ред положителни идеи върху граматиката, които показват тясна връзка със знанията на неговите съвременници, с тези напр. на твърде наченения критик и граматик Ben Jonson. Как би могъл наистина да бъде Шекспир тъй добре осведомен почти във всички области на човешкия опит и да ни удивлява напр. със своите юридически или медицински знания,¹⁷ а да остане невежа върху литературния занаят? Английските драматици от XVI век не са изобщо никакви гениални варвари, както погрешно се мислеше доскоро, и една грижлива анкета би открила у тях маса ръководни правила, усвоени отчасти от древните класици, отчасти от модерните автори, особено от италианците.¹⁸ В това отношение не може да се прокарва каквато и да било принципална разлика между по-стари и по-нови културни времена, между несъзнателни и съзнателни творци. „По една стара пословица, пише Сервантес, поетът се ражда, т. е. истинският по-

¹⁷ Cpв. G. Brandes, W. Shakespeare, 127 нм.

¹⁸ Cpв. у D. Klein, Literary Criticism from the Elizabethan Dramatists, New York, (1910) 257 нм.

ет излиза вече от майчината си утроба такъв... Аз твърдя, че роденият поет, ако си помогне чрез изкуството, ще надмине и ще постигне много по-добро от оновова, който иска да бъде поет само чрез изкуството... Съедини ли се според това природата с изкуството и изкуството с природата, произлиза съвършеният поет.¹⁹ Балзак не мисли по-другояче от испанския майстор на повествование-то, изтъкнал равното значение на първични заложи и на всякакви сръчности, свързани с „изкуството“. Говорейки за трудностите при скулптурата, преодолени от Фигий, Микеланджело или Канова, и сравнявайки ги с трудностите в поезията и драмата, с които са се справили Омир, Вергилий, Данте, Шекспир, Молиер, той казва:

„Решението на тази ужасна проблема (постигането на правда и съвършенство!) се крие само в постоянната и продължителна работа. Постоянната работа е закон на изкуството, както и на живота... Големите художници, съвършените поети не чакат ни поръчки, ни клиенти: те създават гнес, утре, всякога. Оттук произтича и навикът за труд, това непрестанно познание на трудностите, които ги държат в съжителство с музата, с творческите ѝ сили. Канова живее в ателието си, както Волтер живее в кабинета си. Омир и Фигий са живеели също тъй.“²⁰

Колко силна е жаждата за професионално образование, за широки знания върху избраното изкуство, за всестранна техническа подготовка у най-даровитите представители на литературата, това ни учат всички големи автори, блеснали с най-

¹⁹ Сервантес, Дон Кихот, ч. II, гл. 16.

²⁰ Balzac, La cousine Bette, гл. XXI.

оригинален талант и с най-големи заслуги за преобразуване на вкусовете. И интересно е за наблюдение: школуването у другите, чисто разсъдъчното отношение към чуждите произведения не накърнява ни най-малко индивидуалното в характера им, самобитното в творчеството им. Като че ли теорията, науката, изведеното по аналитичен път знание им е помогнало да намерят не толкова присъщото на другите, а самите себе си, толкова то ги е улеснило в разкриване на способите, чрез които най-сполучливо може да се изяви и наложи собственият духовен мир. Така Пушкин в руската литература, за когото няма спор, че е русин във всички фибри на сърцето си, национален поет с рязко очертана лична физиономия, показва необикновена начетеност в съвременната нему западноевропейска литература, особено във френската и английската. Той проявява жив интерес към делото на големите поети и се стреми да усвои елементите на тяхното изкуство. Той е не само първокласен създател, но и първокласен читател, както го нарича един руски критик.²¹ Отзивите и наблюденията му свидетелстват за гениални прозрения на поета и като критик-естетик.²² И той се опитва да приобщи към своите широки умствени интереси, особено към своята любознателност за неща, които могат пряко да ползват художника, по-младия си приятел, у когото съзира голям естествен талант, Гогол. Той го праща на школа у мислителите и поетите, способни да разширят писателското му

²¹ Д. Н. Овсянико-Куликовский, Собрание сочинений, т. I (1910), 82.

²² Срв. очерка ми „Пушкин и световната литература“. Училищен преглед, XXIII (1924), кн. IX, и Личности и проблеми (1925), 147 нм.

съзнание, препоръчва му да чете *Essais* на Монтен, *Pensées* на Паскал, *Caractères* на Лабрюйер, *Lettres persanes* на Монтезкьо, *Réflexions* на Вовнарг, трагедиите на Расин и Корней, басните на Лафонтен, приказките на Волтер и т. н.

В това отношение двамата руски класици показват същата насока на взаимно уясняване задачи и средства, за каквато най-пълнен пример дават немските поети-диоскури от края на XVIII век. Препишката на Шилер и Гьоте, от която толкова често се привеждат места и в този труд, е изпълнена с въпроси и мнения върху литературните им планове, чрез които те постоянно се домогват да надникнат в тайните на изкуството и да повишат своята продуктивна сила. Благодарение на общите си усилия те могат да схванат по нов и плодотворен начин било теорията на Аристотел, било техниката на Омир и на Софокъл и така да поставят своите балади и своите драми върху здравата почва на изрично формулираните принципи на епическото и драматическото изображение. По-нови писатели не ни оставят също без подкрепа в това убеждение за ползата от разсъдъчно отношение към поезията и ние можем тук да приведем само две или три мнения вместо многото. Теофил Готие казва: „Каквото и да се говори, поезията е изкуство, което се учи, което има своите методи, своите формули, своите тайни, своя контрапункт и своята хармонична работа.“²³ Фридрих Хебел, по-малко наклонен да признава рефлексията при творческата работа, все пак цени достатъчно високо знанието на теорията: „Който в изкуството и без свършен

²³ Th. Gautier, Histoire du Romantisme, главама „Les Progrès de la poésie française“.

талант крачи постоянно напред и не спира, който сериозно иска да усвои това, което може да се научи, той все ще създаде нещо приемливо. Защото занаятът в изкуството стои безконечно по-горе от всеки друг занаят.“²⁴ А руският символист Андрей Белый мисли: „Тъкмо тази особеност на художественото творчество, в частност на поетическото, т. е. съединението на непосредственост, на интуиция с грижлива работа над формата, не са способни да разберат хората, чужди на това творчество.“²⁵

Обаче най-силна подкрепа на убеждението за полезно сътрудничество между творчески инстинкт и правилен, школуван поглед върху занаята дава случаят с немския драматик Лесинг. Бидейки на първо време и преди всичко човек на научната мисъл, усвоил толкова езици и литератури, изброгил толкова области на точното знание, като почнем от археологията и свършим с медицината, той ни се представя като гениален дилетант в най-добър съвременен смисъл на думата, като „човек с безгранична любознателност, който не желае да се затвори в една единствена наука“, както сам се изразява. И като че за да докаже на какви възможности е способна неговата протеевска природа, той се решава по силата на своята всичко подчиняваща воля да мине от изследвания върху стила на поезията (в *Лаокоон*) и от анализи на класическите и Шекспировите трагедии (в *Хамбургска драматургия*) към драматическо творчество, което да потвърди правдата на критически обоснованите негови принципи. Смелостта му се увенчава с успех.

²⁴ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 256.

²⁵ Андрей Белый, Символизм (1910), 597.

Емилия Галоти, Мина фон Барнхелм, Натан са действително неща, които поразяват немския свят с новостта на възхитението си и реформаторския си замах; театърът завинаги се очиства от писаните по прастари теркове и без всяко по-дълбоко побуждение псевдокласически грами на епигоните. „Като остров Делос изплува тази пиеса (Емилия Галоти) из вълните на Готшег-Гелерт-Вайсевия океан“, пише Гьоте, преживял лично онези времена на първи национални проблясъци в литературата. Но не липсват по-късно и скептици по отношение на поетическия талант на Лесинг. Фридрих Хебел бележи с явно пренебрежение, което не изключва историческите заслуги, но подчертава само абсолютното становище върху въпроси на изкуството: „Часовниците не са никакви светове; затова и пиеси à la Лесинг не са никакви грами.“²⁶ Специално в Емилия Галоти той намира характеристиките пресметнати твърде много с оглед към крайната съдба, към катастрофата и вижда в това голям порок, понеже цялата пиеса добивала така вид на машина.²⁷ Тази строга преценка няма защо да ни удивява, като знаем изискванията на самия Хебел спрямо граматата и помним колко поезия и колко вечно съдържание се стреми да вложи той в собствените си произведения. При това Хебел може да се позове на преценката, която сам Лесинг дава веднъж за себе си в припадък на художествен риторизъм: на преценката, която той прави върху своите граматически опити в края на *Хамбургска драматургия* в статията си от 19 април 1768. Със скромност и строгост, които говорят за възможната най-голя-

²⁶ Fr. Hebbel, Tagebücher, III, 13.

²⁷ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 330.

ма справедливост към себе си, Лесинг прави такава изповед:

„Аз не съм нито актьор, нито поет. Някои ме угодняват с тази чест да ме смятат за второто; но само защото не ме познават. От няколкото граматически опита, които съм се осмелил да дам, не трябваше да се заключава толкова благосклонно. Не всеки, който държи четка в ръка и смесва боите, е живописец. Най-старите от онези опити са писани в години, когато желанието и леснотата тъй бързо се вземат за гений; каквото пък в по-новите е сносно, за него аз съзнавам, че го дължа единствено на критиката. Аз не усеждам в мен живия извор, който със собствена сила си пробива път нагоре, който със собствена сила пръска толкова богати и пресни и чисти лъчи; аз трябва да изтръгвам всичко от мен с машини и тръби. Аз бих бил толкова беден, толкова студен, толкова късоглед, ако не бях поне донейде научил да заемам скромно чужди съкровища, да се греем на чужд огън и да засилвам зрението си чрез очилата на изкуството. Затова аз всякога съм се стеснявал или сърдел, когато чета или чуя нещо лошо за критиката. Тя била удушвала гения. А аз се ласкаех да получа от нея нещо, което е близо до гения. Аз съм от хромите, които един пасквил против патериците едва ли би могъл да поучи.“²⁸

Лесинг не очаква всичко от критиката: както хромият няма да може с помощта на патериците да стане бегач и трябва да се задоволява с бавно движение от едно място на друго, така и писателят без самобитен талант не ще успее да надмине себе си с помощта на всички онези знания, които разумът и дългият опит му подсказват. „Ако с помощта на критиката, добавя Лесинг, аз създавам

²⁸ Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 19.IV.1768.

нещо, което е по-добро, отколкото моят талант без нея би могъл да постигне, това ми струва толкова много време, аз трябва да съм тъй свободен от други занятия, тъй несмущаван от неволни отвличания, трябва тъй да имам постоянно на ум всичката си начетеност, трябва тъй спокойно да обсъждам на всяка стъпка бележките, които съм си правил за нрави и страсти, че едва ли някой в света може да бъде по-негоден за автор, който иска да поддържа с нови работи един театър, отколкото мене.“

Наистина ревностни литературни историци си гадоха труд да покажат в каква робска зависимост стои нашият критик от произведенията на своите предходници и колко малко оригинален е той в избора на сюжети, в мотивировката на интригите, дори и в репертоара си от стилни похвати, от фигури и образи. *Натан* напр. ни отвежда към разказа на Бокачо за евреина Мелхизедек, към религиозните съмнения на философа Карданус, към приказката на Суифт за бичвата, към казаното от Волтер върху султан Саладин и към други още неща, които стоят във връзка с основната етическа идея на Лесинг. Но ще откаже ли някой, че всичко това е органически и самостоятелно споено, че то е облъхнато от патоса на една жива личност и че то реализира действително идеала на една „граматическа поема“, както озаглавява авторът пиесата си? Използването на чужди извори не е само по себе си белег на посредствени способности; а умението да се превърнат миналото, митът, приказката в символ на съвременните проблеми говори пряко за истинска поетическа интуиция. И по-неже у Лесинг въпреки всичко все пак има висок художествен вкус и поне толкова въображение, колкото е необходимо, за да се схванат като живи го-

ловените в груби очертания лица из историята, ние нямаме основание да се отнасяме тъй безпоощадно към поетическата стойност на онази пиеса, нито пък да поднишем без резерви самопреценката на Лесинг. Както право бележи Гьоте, „Лесинг искаше да отклони от себе си високата титла на гений, обаче трайното му въздействие свидетелства против самия него“. В очертаване на характерите, в експозиция на действието, в избор на мотивите, които затрогват силно и действат и днес от сцената, той проявява наистина голямо майсторство. И какво би могла тук школата на Шекспир или острият поглед за техническо и художествено значение на епизодите, ако нямаше още вроген усет, инстинкт за граматически градеж? Нека не забравяме, надценявайки така разума на Лесинг, че той е човек с темперамент и с въображение и че ако в *Хамбургска граматургия* той има толкова ниско мнение за своите грами, това важи собствено за периода от по-рано: *Емилия Галоти* (1772) и *Натан* (1779) датират с няколко години по-късно от онези критически анализи, характеризирайки така нов и неподозиран преди период на творчески подем.

3. ОБМИСЛЯНЕ И САМОКРИТИКА

Независимо от случаите, гдето разумът се явява в ролята на технически съветник при поетическата дейност или като съзнание за теоретическите начала, на които почива последната, още можем да говорим за обмисляне и преценяване на образите в едно произведение, когато то още не е било своята органическа форма или когато то е вече никнало като вътрешна цялост, но не е установено във всичките си малки подробности. Възмож-

ностите да се работи с критически ум над план и развитие в едно поетическо дело са много и ние трябва да се ограничим тук само с най-типичните форми.

В едно писмо от 1799 г. Фр. Шилер разказва как попаднал в следите на една нова трагедия, която трябвало „да се изнамери“, но, както му се струва, „могла да бъде изнамерена“ от даденото вещество. През царуването на Хенрих VII в Англия живее някакъв мошеник на име Варбек, който се представя за един от принцовете на Едуард V, умъртвен в кулата Тауер. Той измисля мними основания за своето спасение и намира партия, която го признава и иска да го качи на трона; някоя си херцогиня от рода Йорк, от който е и Едуард, подкрепя съзаклятието от омраза към Хенрих; и тя прибира претендента като княз в своя замък в Бургундия. Но след малко време комедията претърпява крах: Варбек бива хванат, развенчан и казнен (1499). Историята, така взета, не може да бъде използвана според Шилер; „но ситуацията изцяло е твърде плодотворна и двете фигури – на лъжеца и на йоркската херцогиня, могат да послужат като основа за едно трагическо действие, което трябва да бъде изнамерено с пълна свобода“. Един комик би изтъкнал в такава фабула контраста между мошеника-претендент и неговата голяма роля и неспособността му за нея; той би доловил смешното. Трагикът, наopak, ще подчертае сериозното в това положение, ще вземе характера като дорасъл за ролята и ще го накара да влезе дотолкова в нея, че да попадне в борба с онези, които го смятат свое оръжие и своя креатура. Героят ще изглежда, като че е заел чрез измама мястото, което заслужава, мястото, което историята му предопределя, и катастрофата трябва да настъпи благодарение на неговите при-

върженици и покровители, благодарение на завист и любовни интриги, а не поради намесата на враговете му. Така иска да схване проекта си сам Шилер; той си поставя за задача да мисли от време на време върху него, бидейки зает с изработката на друга трагедия.²⁹

От проекта не излиза нищо завършено: било защото той е сравнително беден откъм съдържание и основната ситуация трябва да се попълни значително, за да добие живот, било защото животът на самия Шилер не достига за изпълнение на много по-зрели планове, а камо ли на този, тъй неустановен. Все пак, след като още в началото на 1801 г. Шилер обещава да мине към работа над драмата *Варбек*, която била захванала „вече да се организира“ в главата му като „прост план с бързо действие“³⁰, година по-късно той съобщава на Гьоте, че някакъв по-силен интерес от този за *Варбек* бил го привлякъл „тъй властно и съкровено“, че трябвало да му се отдаде за момент. Наистина и новият план (за *Вилхелм Тел*) не е прекратил стадия на „надежда и тъмно предчувствие“, но писателят знае, че се намира на правия път.³¹ Така и при *Мария Стюарт* той започва с няколко трагически мотива, които му се „вестяват изведнъж и му вдъхват вяра в сюжета“ още когато чете историята на кралица Елизабет и изучава процеса на шотландската ѝ съперница. За този род фабули нему се струва най-подходна методата на Еврипид – да се изобрази пълно главната ситуация и да се почне в случая със сцената на съденето.³² Но при *Варбек* възможнос-

²⁹ Шилер до Гьоте, 20.VIII.1799.

³⁰ Шилер до Гьоте, 28.I.1801.

³¹ Шилер до Гьоте, 10.III.1802.

³² Шилер до Гьоте, 26.IV.1799.

мите не се реализират, както при Мария Стюарт, за която тутапси са намерени и техника, и фабула. Добрата воля, решението да се използва една историческа ситуация, която разумът, школуван у драматичните, и обработеният вкус му препоръчват, не дава никакъв плод. Макар и да е нахвърлял подробно сценарий, макар и да е написал вече някои явления и натрупал бележки за групи, той пак съзнава, че против плана му говорят редица обстоятелства, напр. „невероятното и мъчното за мотивиране в самия сюжет“, „дипсата на истинско действие“ и т. н., както това е изрично отбелязано в едно про и contra *Варбек*.³³ И отново разбрал, че „колкото повече обмисля проекта си, толкова повече растат трудностите“³⁴, той окончателно минава към своя *Тел*, прескачайки бързо от историята към поезията.³⁵

Ние имаме тук участие на разума в неговата най-външна, най-непродуктивна форма, именно като идея за онзи опит, пряк или косвен, който може да послужи за отправна точка на творческата дейност. Дали наистина внушението на разума ще намери благоприятна почва, дали въображението ще подхване мотива, неоформеното вещество, в което се съглежда ядката на нещо цяло, или пък то ще мине като епизод, без да остави по-трайни следи и по-силно възбуждение, това е въпрос на външни условия, но понякога и на вътрешна необходимост. Щом именно новото зърно се окаже способно да групира около себе си достатъчно хранителна асоциация и се разрасте до нещо жизнеспособно, проце-

³³ Срв. G. Kettner, в Schillers Sämtliche Werke, hrsg. von Ed. v. der Hellen (Säkular-Ausgabe, Cotta), Bd. VIII, 111 nm.

³⁴ Шилер до Körner. 5.X.1801.

³⁵ Шилер до Körner, 9.IX.1802.

сът на изпълнение не ще закъснее да влезе в решителна фаза и да се наложи; в противен случай, ако познатото отначало като годно за художествени цели се окаже по-късно твърде анемично и не подейства мощно на въображението или не подхожда към техниката на избрания литературен род, то ще пропадне тъй, както пропадат и множество групи, мъчни за постигане възможности. Дойдат ли към това житейски обстоятелства, които кръсват намеренията изобщо, изоставянето на художествените планове се явява вече като факт, независим от същността на работите.

Стъпка по-нататък в сътрудничеството на разума показват случаите, когато сюжетът е вече установен и се касае за по-пълното негово обхващане, за по-подробното му развитие. Несъзнателното е насочило ума в дадена посока, съзнанието стои пред по-определена задача и все пак не се достига тутапси до превръщане на „идеята“ в нещо напълно сигурно. Че има да се измине известен период на осмисляне, на вътрешно изясняване, преди да се потърси словесната форма, това е очевидно. Колко време ще трае това „играене на ум“ със сюжета, дали характери, сцени, мотивировка трябва да бъдат обстойно изпитвани, или пък ще може да се мине, ако те се окажат добре очертани от опита, от преживяното или изученото, бързо към фиксиране – принципно не е важно с оглед към ролята на разума. Важното е, че преди да се пристъпи към изпълнение на плана, данните на въображението са се подложили на критика от страна на онази способност, която следи за последователност, за съотношение и за художествено оправдане на частите в едно произведение. И ако първата мисъл, откритието е свързано с известна топлота на чувството, както и изпълнението по-пос-

ле върви при повдигнато настроение, при възхнове-
но поглъщане от сюжета, тук ние имаме посредни-
ческа станция, която може да не бъде обособена на-
пълно спрямо едната или другата фаза, но все пак
съществува като частен случай от дейността на
ума, като интелектуална насока на творческия про-
цес. Както казва Грийпарцер:

Der erste Stoff kommt aus Gottes Hand.
Daraus spinnt seine Faden der Verstand
Duch soll das Gespinnst dir Nutzen bringen.
Muss neu das Gemüth es zu Stoff verweben.

Разумът позема възникналата по незнаен на-
чин обща поетическа цялост, контролира я като
нещо обективно, очиства я от всичко странично из-
лишно и така на свой ред я поднася на въображе-
нието, което трябва да сплете окончателно основ-
ните нишки. И когато всичко е добило външна фор-
ма, разумът отново се връща да проследи как е бо-
равило въображението – чрез повторение на онова,
което то е извършило над първата идея. С всичка-
та резерва, на която ни задължава анализата на
такива сложни и тънки духовни процеси и която
не ни позволява да теглим строги граници или да
не съглеждаме деликатни отсенки, ние можем да
приемем тук като правило това, което Гьоте го-
вори въз основа на собствен опит: „Колкото малко
се изнамира чрез съзнание, толкова повече нужда
от него има при по-дълги произведения.“³⁶ Или по-
обстойно: „Плодоносно обилие (Prägnanz) или безп-
лодност на една неочаквано родена мисъл у нас се
открива с течение на времето. Вие я носите със

³⁶ Гьоте до Шилер, 25.XI.1795.

себе си, разглеждате я и я изпитвате от всички
страни, въображение и критика я оформяват и из-
вайват готовога, докато вътрешната готовност
захване да подтиква към работа. Сега оставяте
въображението като единствена властница и пи-
шете, каквото то диктува, без грижа за всичко дру-
го. Готово ли е след това произведението, оставя-
те го настрана и го подлагате на съд от собстве-
ната критика. Така се създава обикновено нещо
сносно.“³⁷

Поетът като критик може да показва поняко-
га небикновена проникателност и по отношение на
чуждото дело. Така напр. Флобер, сам тъй вещ в
самоанализи, успява да научи госта неща от Тур-
генов, „le bon Moscovite“, когото смята за свой най-
добър литературен съветник. „Вчера прекарах, пи-
ше той, почти цял ден с Тургенов, на когото четох
написаните 115 страници от *Св. Антоний*. След то-
ва му прочетох почти половината *Dernières chan-
sons*. Какъв слушател! и какъв критик! Той ме смая
с дълбочината и яснотата на своята оценка. Ако
всички, които се занимават с критикуване на кни-
ги, биха могли да го чуят – какъв урок! Нищо не му
убягва. В края на едно стихотворение от сто сти-
ха той си спомни за един слаб епитет! За *Св. Ан-
тоний* той ми даде два или три отлични съвета
относно някои подробности.“³⁸

С оглед към подготвителната критическа ра-
бота, която предхожда фиксирането и има за за-
дача да задоволи поетическата съвест на автора,
важат и някои ценни изповеди на писатели като
Гогол, Толстой, Тургенов и Достоевски.

³⁷ Biedermann, Goethes Gespräche, II, 351.

³⁸ Срв. А. Maurois, Tourguéniev, 168.

Гогол започва писателството си като наивен разказвач с вроген хумор. Пушкин, оценил какви надежди времът у този юноша, го подтиква пръв да погледне на работата си сериозно. Нещо повече, той му отстъпва като доказ на доверие в таланта му сюжетите на комедията *Ревизор* и на романа *Мъртви души*. Зает с обработка на впечатленията си за романа, Гогол съзнава, че е невъзможно да се пише, както по-рано, без план и без ясна представа за смисъл и значение на делото. Чичиков е жив във въображението му, но какво представя този характер откъм социалното си положение и защо той говори или действа така или иначе – авторът едва сега се сеща да пита; така също той едва сега си поставя и въпроса за задачите на поетическото творчество, за неговото възпитателно значение, което не значи друго, освен да се схване работата на поета като обществена длъжност, свързана с големи отговорности. „Колкото по-дълго обмислях моето съчинение, бележи Гогол, толкова повече се убеждавах, че не трябва да вземам характери, каквито случайно ми попаднат, но да избира само тези, върху които по-отчетливо и по-дълбоко са се отпечатали истинско руските, коренните наши свойства... Мен се искаше да събера тук само ярките психологически явления, да поместя онези наблюдения, които аз отдавна правех над човека, но които не доверявах готовогава на перото, чувствайки неговата незрелост, които, изобразени вярно, биха послужили за разгадаване много в нашия живот...“³⁹

Ако в случая Гогол стои съвсем в преддверието на поетическия храм и си поставя за решение въп-

³⁹ Гоголь, Авторская исповедь.

роса за методите и целите на службата си там, Тургенев, решил вече този въпрос, се пита само за едно: как трябва да се извадят из тъмната на първото бяло видение точните очертания на сюжета и на героите. „Аз изпитвам засега, пише той, рогитни мъки. В главата ми се върти сюжетът на един роман, който през всичкото време аз обръщам и обръщам; но и до тази минута детето се съпротивява да се появи на свят божи.“⁴⁰ Върху естеството на това обсъждане ни учи Толстой. През ноември 1863 г. той пише на поета Фет във връзка с дългата подготовка на романа си *Война и мир*: „Вие не можете да си представите колко трудна е за мен тази предварителна работа на дълбока оран в полето, гдето съм принуден да сея. Обмислям и намирам какво може да се случи с всички бъдещи герои на предстоящото съчинение, твърде голямо, а да се обмислят милиони възможни съчетания, за да се избере 1/1 000 000, е ужасно трудно.“⁴¹ Романът бива преписан седем пъти, все с оглед към този идеал – да се избере най-характерното и правдивото, наложен неумолимо от един строг художествен вкус. Така и Достоевски признава за романа си *Братя Карамазови*, че му коствал много труд, понеже трябвало постоянно да се анализира това, което въображението дава. „Аз въобще работя нервно, с мъка и грижа. Когато работя усилено, болен съм дори физически. Сега аз тегля сумата на всичко, което в течение на три години се е обмисляло, съставяло и записвало... Вярвате ли, без да се гледа на това, че три години съм записвал, някоя глава ще

⁴⁰ Срв. Б. Лезин, Вопросы теории и псих. творчества, I, 290.

⁴¹ Письма Л. Н. Толстого 1855-1910 г., собр. и ред. П. Сергеевко, II (1911), 12; срв. Толстой об иск. и лит., I, 261.

напиша и пак ще я изоставя, отново ще я напиша и пак отново ще я пиша. Само вдъхновените места излизат наведнъж в залп, а всичко останало е претезка работа.⁴²

4. ВДЪХНОВЕНИЕ И РАЗУМ

Особена форма на участие от страна на разума имаме там, гдето се касае за контрола на самото продуктивно настроение, за намеса на по-спокойната, трезвата мисъл в делото на вдъхновението. Колкото унесен и да е художникът във време на творческата работа, не всякога е изключена възможността да бъде той до известна степен способен за самонаблюдение. Образите, които се тълпят пред духовния му поглед, думите, които той слуша вътрешно, трябва да бъдат обсъдени от становище на правдата, живописна, вещна или психологическа, а не по-малко и мислите, които се влагат в устата на лицата, трябва да стоят в необходима зависимост от характеристиките и условията. Цялата тази издържаност и убедителност на произведението не може да се мисли без способността за едно вътрешно раздвоение, което прави поета не само роб на блянове, на лирическо възбуждение, но същевременно и критик на собствената си работа. Естествено, това „раздвоение“ не трябва да се схваща като някакво абсолютно цепене на душата, така, като че ли това са две несъвместими и коренно противоположни състояния; наопаки, както навреждругаде, така и в този случай се касае за един единствен, само че твърде широк акт на съзнанието

⁴² Достоевски, писмо до Ив. С. Аксаков, 28.VIII.1880.

или по-право за редица такива актове, при които разнородни насоки на духа – въображение, чувство и разум – се допълнят взаимно за обща творческа работа. И ако въображението доставя материала, а чувството действа като подтик, разумът се явява в ролята на регулатор и съдия. Обаче този чисто интелектуален фактор не трябва в никой случай да измества въображението от неговата централна позиция или да ограничава свободата му, защото в такъв случай лесно пропада цялата въздушна постройка, както се пропъжда и ефирното онова настроение. Или ако не бъде в зародиш убито едва що нукналото цяло, то ще пострада откъм органически ръст и естествена форма, както това често се долавя в произведения, над които се е работило с много мъка, с много предвзетост и при които се е крачило към бързо изпълнение въпреки вътрешното несъвършенство.

Работейки над историческата си грама *Борис Годунов*, Пушкин съобщава: „Аз пиша и същевременно мисля. По-многого сцени не изискват грубо освен обсъждане (raisonnement), когато стигна до сцената, която изисква вдъхновение (inspiration), аз чакам или пък я отминавам. Този способ на работене е свършено нов за мене. Аз чувствам, че душата ми се е развила, аз мога да създавам.“⁴³ Пушкин пише и същевременно мисли, обсъжда. Какво обсъжда той? Че тук не се касае за изнамиране, понеже общата идея на делото е отдавна зряла, личи вече от бързото завършване на трагедията: захваната в края на юли, тя е готова още към края на септември,⁴⁴ макар авторът и да е вярвал първона-

⁴³ Пушкин, писмо до Н. Раевски от края на юли 1825.

⁴⁴ Пушкин, писмо до княз Вяземски от октомври 1825.

чално, че ще работи над нея и през зимата.⁴⁵ Ако той написва тутакси само сцените, които изискват размисъл, и прескача онези, които предполагат вдъхновение, това не значи съвсем, че нещо там не е готово или че в едни случаи се твори само чрез разум, а в други само с чувство. Това значи просто: авторът има на ум цялото градиво, но известни места, предимно лирически, предполагат по-благоприятно настроение, когато други, предимно епически, могат да бъдат фиксирани и с минимум патос. Но в единия и в другия случай има пълна вътрешна хармония, единството на съзнанието не е разнебитено и поетът създава не само с подвижно и богато въображение, но и с усет за стойността на делото. По-рано, при лириката си, той е импровизирал без прекъсване, не е гържал много на форма, на развитие, на исторически колорит. Сега със зряло чувство за художествената форма и за целите на поезията той гържи да бъде по-голям майстор, да работи спокойно и да претегля всестранно това, което ще се повери на книга. Така напр. той чете, когато пише трагедията си, само Карамзин и летописите; това му е нужно, за да всмуче в себе си духа на изобразяваната епоха, за да се движи умствено постоянно в атмосферата на лицата, за да се вживее напълно в тях и да мисли и чувства като тях. Освен това, захванал да пише, той си е дал сметка какво значи трагедия на характерите и трагедия на нравите; и той се старае да съчетае двете тези методи, както признава в приведеното писмо. Все в това писмо като свидетелство за голямата теоретическа работа над мотива, за постоянните размисли върху техниката и стила на трагедията, преди да я започне и във време на пи-

⁴⁵ Пушкин, писмо до В. Жуковски от 17.VIII.1825.

сане, той говори обстойно за възгледите на класици и романтици върху трагедията и за практиката на Шекспир и Корней, на Шилер и Байрон. Изолиран свършено на село, той е зает изключително с Борис Годунов. И успоредно с писането той мисли да изложи в един предговор собствените си идеи върху поетиката на драмата. Така той намира, че класици и романтици еднакво грешат, като вземат за основа на законите си правдоподобното: тъкмо правдоподобното обаче означава според Пушкин отричане истинската природа на драмата, затова гении като Шекспир не искат и да знаят за него. Алфиери отстранява всичко, което се казва в драмата, „настрана“ и вместо това угължава монолозите. Но нима монологът е по-съобразен с правдата? Байрон цени собствения си характер и влага в един герой своята омраза, в друг своята меланхолия, в трети своя мрачен поглед върху нещата. Но нима това разнищване на живота и енергичното у едного може да се нарече създаване на трагически характер? Тези и други подобни проблеми на трагическата поезия занимават постоянно Пушкин и тогава, когато той е в пълен ход на създаване, така че, без да изпуска из предвид главно, без да вмъква грубо в света на образите от руската история рефлексията си и като запазва от последната само инстинктивното, само това, което нарекохме вкус или художествено чувство, той може да се възмогне до самоконтролата, която води към образцови неща в изкуството.

Сходна практика наблюдаваме и у Флобер. Като последовател на принципа „l'art pour l'art“ той прави опозиция на романтиците; и ако естетиката на тези почива върху суверенните права на вдъхновението, схванато като спонтанно откритие и безразсъдно изпълнение на внушеното свише, не-

говият идеал е методичната, спокойната и добре обмислена работа. Като че ли за него е тъкмена максимата на Пол Валери: „Ecrire, c'est prévoir.“⁴⁶ Разбира се, и Флобер не презира вдъхновението, доколкото то означава творческа активност, непрегледено изнамиране, лесно решение на задачи, над които студена мисъл напразно се е мъчила. Но в същото време той, който не е лирик от типа на Мюсе, а романист-реалист, загрижен за възможната най-голяма психологична и социална правда, не иска да се излага на опасностите от премного доверие към първите внушения от мотива, на опасностите, които идат от трескавото възбуждение при работа. Той се стреми да бъде съзнателен художник, хладен ценител на подсказаното от въображението. „Трябва да се пазим от тези големи сгорещавания“, пише той с оглед към екзалтацията, която неволно е завладяла духа; „ако тогава погледът е твърде широк, той е не по-малко и мътен; доброто на тези състояния е, че те ви придават нови сили, че вливат млада кръв в перото ви“. Но въпреки това: „Аз бих желал да ме оставят малко тези премалявания и ентусиазми, за да се чувствам в една по-олимпийска среда, единствено годна за създаване на изящното.“ И други път: „Нека се пазим от онзи вид сгорещаване, който наричат вдъхновение... Аз знам добре тези маскирани балове на въображението, от които човек се връща със смърт в сърцето, изчерпан, отбратен, при които не е видял друго освен подправеното и се е говорило само глупости. Всичко трябва да се върши студено, спокойно.“⁴⁷

⁴⁶ P. Valéry, Rhumbs, 89.

⁴⁷ Flaubert, Correspondance, II, 226, 218, 175: cpб. A. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art, 414.

Убеден в необходимостта да не се поддава на увлечения и да следя с будно око внушенията на вдъхновението, Флобер зазира бързия ток на въображението си и размишлява върху фигурите, сцените, стила. По повод на едно място в *Madame Bovary* той бележи: „Моят съпруг обича жена си почти по същия начин, както и любовникът; това са две посредствености, поставени в същата среда, които трябва обаче да се диференцират.“⁴⁸ И той следи внимателно дали наистина ще прокара тънката линия, която разграничава две индивидуалности с еднаква основа. Затова той и цени толкова високо известния *Discours sur le style* на Бюфон.⁴⁹ Тук той намира една съвсем по своя вкус критика на писателите, които се отдават на въображението си до толкова, че „перото им върви без водач, навърляйки неправилни черти и нехармонични фигури“. Не улучва ли така Бюфон грешките на една школа, която иде собствено след него? Не са ли тъкмо романтиците, които, „без да мислят достатъчно върху предмета си“, се виждат едновременно смутени от много идеи и понеже „не са ги нито сравнили, нито взаимно подчинили...“, остават в недоумение“ и не знаят как да захванат, кое да предпочетат? Колко правда има в думите на Бюфон: „Геният е само дълго търпение.“ Те изразяват не някаква преходна норма на изкуството, а една вечна идея, достойна да стане ръководно начало за всеки художник. И тъкмо затова Флобер се възхищава от кратката формула: тя в разрез с програмата на романтиците и на импресионистите задължава поета да обмисля, да преценява, да претегля съзна-

⁴⁸ Flaubert, Correspondance, II, 67.

⁴⁹ Cpб. A. Cassagne, ц. с., 420, 421.

телно това, което има намерение да предаде в трайно слово.

Прекрасен урок дава тук Едгар По в историята-коментар на своята поема *Гарванът*.⁵⁰ Невернож той си е мислил колко интересна би била една статия, писана от поет, която би разказала правдиво прогресивния ход на някое негово произведение. Защо не е било извършено това по-рано, той не може да си обясни: може би суетността на самите автори се явява тук главна пречка, щом те предпочитат да се вярва, че концепцията у тях настъпва в състояние на някаква френезия или на екстатична интуиция и щом те изпитват неудобство, когато читателите полюбопитстват да надникнат зад завесата, в истинската лаборатория, за да узнаят колко нерешителност, колко труд, колко бавно зреене, колко мъчителни поправки и зачертавания предхождат гримираното, накучено и завършено дело, което излиза отпреди на сцената. Сам Едгар По не вижда за себе си причини да крие тази предистория, особено когато си дава ясна сметка за постепенния развой на всички свои поетически опити, сам има жив интерес към една подобна анализа и смята за истински *desideratum* в литературата да се изложи целият *modus operandi* в случая. „Избрах затова, казва той, *Гарванът* като по-добре позната моя поема. Целта ми е да покажа, че ни една точка на композицията не може да се приписва на случайността или на интуицията и че произведението ми е вървяло стъпка по стъпка към края си с точността и строгостта

⁵⁰ Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*; срв. Ch. Baudelaire, *La genèse d'un poème*.

на една математична проблема.“ Нима, би се възразило, дотам стига разсъдъчното мотивиране и търсене у един тъй възгъновен и непосредствен поет? Не внася ли той в анализа си нещо от мистификацията, на която се натъкваме в неговите чудни разкази? Но дори да допускате нещо подобно, макар и в твърде невинна форма, и като оставим настрана всичко, което е първична творческа сила в поемата и не се поддава на обосноваване, все пак откриваме тук систематична работа над даден поетически план, изложена добросъвестно и искрено от автора. Едгар По ни разказва как най-напред обсъждал дължината, на поемата си, за да реши, че единството на ефекта, на настроението изисквало да не бъде тя по-голяма от около сто стиха (в действителност тя достига по-късно 108 стиха); как после той избрал емоционалния тон (тъга и меланхолия), който може да действа най-силно върху душата; как установил рефрена като принцип на тъждество, на монотония в звуково и идейно отношение; как се спрял на думата *nevermore* („никога вече“) за такъв рефрен, и то поради смисъла и звуковата багра там; как търсил повода за повтаряне на тази дума в края на всяка строфа и попаднал на представата за гарвана; как търсил и сюжета, който подхожда към рефрена, и избрал смъртта на една хубава жена, със скръбта на мъжа ѝ; как комбинирал двете теми – печалния мъж и гарвана, който повтаря „никога вече“; и как най-сетне било установено началото на поемата, като бил намерен вече краят, защото едва в този момент на предварителното обсъждане авторът взел перото и написал строфата, в която е достигнат върхът на настроението. Излизайки от тази строфа, авторът могъл да варира и да разположи по

степен на значение и сила другите строфи така, че никоя да не я надминава. Как той намерил оригиналния си ритъм чрез комбиниране на познати стъпки и размери; как той поставил във връзка мъжа и гарвана, съобразявайки се с обстановката, която би била най-естествена; как накарал гарвана да влезе през прозореца и да кацне на бюста на Палада; как заменил все тъй фантастичния тон на разказа със сериозен, мрачен и тъжен и как стигнал най-сетне – бързо и пряко – до развръзката: всичко това е също тъй скрупулوزно посочено. „Всеки план, достоен за това име, бележи Едгар По, трябва да бъде изработен с оглед към развръзката още преди да се докосне перото.“ И в края на обстоятелствата анализа: „Две неща са вечно необходими: едното е известна сума от сложни асоциации, от комбинации; другото – известна мяра внушения на духа, нещо като подземно течение на мисълта, което не се вижда и не се определя.“ И тъкмо последното качество дава цена на първото, макар първото да е все тъй важно – както доказва и самият поет.

Крайно поучителният пример при Едгар По намира потвърждението си в практиката на писатели от разни епохи, по-стари и по-нови.

Как грижливо се е отнасял Данте към архитектурониката и подробностите на своята *Божествена комедия*, знаем от проучванията върху тази поема. Държейки да отстрани всяко безреגיע в цялото и всяка излишна черта, поетът е обсъждал и пресмятал и най-малките особености на езика и стила, на ритъма и римата, като не е пренебрегвал да изтъкне вероятността дори и на невероятното. Тъкмо при творчеството на Данте се явява съвсем погрешно мнението за „съдбовно“ вдъхновение.

Нищо там не е предоставено на случайността, всичко е било оформено по една строга метода, поставена в служба на високата цел.⁵¹

Върху съвместимостта на вдъхновение и художествен разум се изказват най-категорично и някои съвременни автори, напр. драматикът Кюрел и лирикът-философ Валери.

Кюрел приписва на обмислянето, на търсенето, на съобразяването поне толкова значение при изнамиране на сюжета и развитие на характерите, колкото се пада и на въображението. Въображението му изнася една ситуация: напр. една жена, която е извършила престъпление, която е поискала да убие мъжа си и затова е турена в затвора – не собствено в затвора, а в болницата, понеже нейните я представят като умопобъркана. Докторът, който знае истината, ѝ предоставя известна свобода. Един ден тя побягва и отива да види децата си. Бавачките надават вик от страх да не направи тя някоя пакост на децата; мъжът пристига, иска да я спре... Това е първата идея. Авторът започва да размишлява върху нея. Той намира, че му липсват известни медицински и юридически познания, за да я развие пълно и правдиво, но все пак я върти в ума си. Той се пита какво собствено може да го интересува в подобно вещество, него, заетия с проблеми на личната психология; и той намира, че това е връщането на една жена в средата, която е напуснала отдавна, след като е живяла в друга среда и е излязла оттам с обновена душа. Няма ли обаче друг способ, да се предизвика този прелом, без да се прибегва до лудост и до болница? И разумът отговаря: да, калуđerките са до-

⁵¹ Cpв. Leo Ferrero, Appunti sul metodo della Divina Commedia.

сущ тъй обособени от света, както ненормалните душевно. Авторът, се обръща към манастира. Въображението бързо му рисува една жена, която, след като е извършила престъплението, постъпва монахиня, за да прикрие стореното и да се покае. И накрая същото въображение разкрива перспективи, примамливи за драматика. Авторът си мисли една мома, която някога, в момент на делириум направила опит да убие жената на човека, когото обича; после тя постъпва в манастира и живее двайсет години далеч от света. Един ден тя узнава, че мъжът, обичан някога, е умрял. И било от жажда за свобода, било от любопитство, тя излиза от изгнанието си, връща се в средата си и намира вдовицата... Ето новата идея на драмата или по-право на нейната завръзка. Полека-лека накрая авторът получава и цялостна представа за пиесата, макар да не знае добре ни средствата, ни лицата. И докато въображението е заето да търси средата, местата на действието, характеристиките, разумът подсказва нуждата да се вмъкнат нови неща или изтъква мотивите за известна промяна в чувствата и т. н. Така постепенно, без да влизаме тук в множество подробности, за които авторът си дава сметка, никне планът на драмата *Envers d'une sainte*, писана от 5 до 25 май 1891.⁵²

Установен този план благодарение на сътрудничеството между въображение и разум, минава се към изпълнението му. У автора настъпва тогава известно раздвоение. От една страна, той се чувства в кожата на героите си и така отгадва това, което те ще кажат, което те ще извършат във всеки отделен момент; от друга страна обаче, той

⁵² Срв. Binet, L'Année psychologique, I, 158 nm.

има всякога „съзнанието, че е господар на плана, на философските идеи и в голяма степен на стила, на колорита и пр.“. Той обсъжда еволюцията на героя, грижи се да опрости фактите, да съблюдава условностите и поправя всеки 5-6 реда, като критикува това, което бързо е написал. „Аз съм, казва той, като провидението, което управлява своите създания, без да унищожава тяхната свобода.“

Значи при обсъждане отначало и при писане отпосле огънат на въдъхновението не е убил у автора нито съзнанието за собственото аз – то е всякога будно, затова той може да пресича писането и да говори с външни лица, да мисли за други неща, – нито способността да контролира и да коригира изпълнението. Въображение и разум вървят ръка под ръка, без да си пречат, при което от съществено значение се оказва постоянният приток на образи, както те са необходими от становище на първоначалната идея.

Между писателите от ново време, които особено изтъкват интелектуалното начало при творчеството, спада и Пол Валери. В съгласие с Леонардо да Винчи⁵³ и с Едгар По той смята знанието и творчеството, разума и въображението за еднакво необходими, първото дори за предпоставка на второто, поради което той вярва, че терминът „творчество“ (création) за едно произведение на изкуството не е нещо повече от сравнение. Както пояснява критикът Пол Суде в очерка си за Валери: „Художественото произведение не е творчество (освен по метафора – ние не знаем какво значи да се твори); то е по-правилно постройка, при която анализата, пресмятането, обмислянето играят първа ро-

⁵³ P. Valéry, Introduction à la méthode Léonard de Vinci.

ля.⁵⁴ Или, както казва сам Валери с оглед към Ла-фонтен: „Истинското условие за същинския поет е нещо твърде различно от състоянието на бленуване. Там знае доброволни търсения, отгъване на мислите, съгласие на душата-за приятни затруднения и нескончаем триумф на самопожертването... Кажете ли се точност и стил, извиква се противното на съня...“⁵⁵ Ето защо Валери се възхищава толкова от „счетоването на критически разум с поетически добродетели“ у Бодлер.⁵⁶ Работата на мисълта в светлината на съзнанието и грижата за стил и други формални или идейни страни на произведението могат да допринесат много за плодотворната дейност на ирационалното, на интуитивното начало с всичко, което е там непрегледено откровение. И досущ като Флобер Валери се провиква: „Боговете да ни пазят от пророчески бяс. В това пренасяне аз виждам лошото производство на една машина – на несъвършената машина. Добрата машина е мълчалива... Трябва да се говори, без да се вика.“⁵⁷

Джек Лондон излага метода си на работа в романа *Мартин Игън* под формата на изповед на героя. Стремейки се да си изясни процеса на творчеството чрез анализа на чуждите добри произведения, Мартин, сам писател, иска да узнае, да разбере как се идва до едно или друго там, понеже само тъй бил в състояние да постигне „нещо подобно“. И авторът продължава:

⁵⁴ P. Souday, Paul Valéry, 36.

⁵⁵ P. Valéry, Variété, I, „Au sujet d'Adonis“.

⁵⁶ P. Valéry, Situation de Baudelaire.

⁵⁷ P. Valéry, Rhumbs, 95.

„Той можеше да работи само съзнателно, тъй го беше създала природата. Той не можеше да твори слепешката, в тъмнината, без да знае какво ще излезе... Неговият творчески гений действаше обмислено; преди да започне някой разказ или някое стихотворение, той си го представяше ясно от началото до край и знаеше по кой път ще осъществи плана си... От друга страна, той все пак ценеше случайните ефекти на словото и на изразите, които леко и свободно се зараждаха в неговия мозък...“ Възхищавайки се от тези изненади, които стоят според него „по-високо от съзнателното творчество“, Мартин държи на навика си „да носи и да разработва даден сюжет в главата си и да сяда да пише само когато мисълта се излее в определена форма“.⁵⁸

Така е мислел по собствена изповед и Йордан Йовков. Като се позовава изрично на приведения американски романист, той съобщава, че разясненията на Мартин Игън отговаряли напълно на онова, което сам наблюдавал у себе си. Той не притъпявал да пише, докато не „трасира“ добре пътя, по който ще върви. Но и той познавал въпреки старателното обмисляне „ефектите на щастливото моментално хрумване“.⁵⁹

Застъпвайки едно гледище, близко в основата си до естетиката и навиците на тези писатели, Кирил Христов означава творческата си мисъл като „добре контролирана от съзнанието интуиция“. Той е на мнение: „Интуицията, макар да значи много повече, несравнено повече от съзнателно дирене на художествени ценности, все пак е по-малко от по-

⁵⁸ Дж. Лондон, Мартин Игън, Прев. Д. Стоянов (1935), 190-191.

⁵⁹ Срв. С. Казанджиев, Златорог, XVIII, 306-307: Среци и разговори с Й. Йовков, 30.

ловината работа и в най-щастлив случай може да даде гениални импровизации, но по никои начин една безукоризнена страница. Само у художника, който бавно се ражда от поета, може да има съзнание, което контролира и най-ценните самопроизволни откривания на истината (самопроизволни експлозии на духа)...“ И Кирил Христов развива възгледа си, че за изкуството има трайно значение само онзи, който в младини е проявил „максимална интуиция, почти необузdana“ (какъв непосредствен поет е бил младият Гьоте например!), и който после постепенно се е подчинил на едно „пълновластно съзнание“, което изстудява вдъхновението и се гомогава до хармония и до чиста форма, чужди на предишния хаос. Това типично развитие той долавя и у себе си, като сравнява някогашните свои *Избрани стихотворения* с преработените редакции в *Слънчогледи* и *Химни на зората*. В последните според него нямало купежа и жестикулациите на първите опити, вдъхновението било обуздано от „преследващ определени цели художествен усет“.

По въпроса, вървят ли у зрелия поет интуицията и контрола на съзнанието ръка под ръка или пък първото предхожда второто, или пък изобщо те се сменят някак взаимно, Кирил Христов мисли: „Съотношението между интуиция и съзнание или самокритика е постоянно; дори в един и същ момент го движи кобилицата ту на едната, ту на другата страна.“ Обаче при процеса на работа контролата на разума като че върви след извършеното от вдъхновението, за да отстрани паразитните елементи, за да намери по-подходящите изрази и пр. В стихията на интуицията именно могат да изскочат много такива ненужни елементи, които биха затруднили центъра на работата. „В някои щастливи случаи контролата се е извършвала у мен тута-

си; все пак аз съм бил тогава скептик и съм упорито гурел дали работата ми няма някои големи недостатъци, които не мога изведнъж да открия.“ Бързата контрола му се е улавяла предимно при епически, баладни или лироепически, значи по-обективни мотиви, докато при съвсем лирическа продукция опасността от неиздържана обработка била по-голяма и успокоението на съвестта настъпвало по-бавно.⁶⁰

5. ТВОРЧЕСТВО ОТ ИДЕИ

Случаите с поемата на Едгар По и с грамата на Кюрел ни отвеждат и към въпроса за същността на творчеството от идеи. Колкото значителна и да е там ролята на въображението, каквито размери и да достига повдигнатото и несъзнателно настроение, несъмнено е, че цялата сложна духовна работа при създаване на поетическото дело стои в зависимост от една основна мисъл, от една важна психологическа проблема – тази за настроението на един мъж или за поведението на една жена, поставени пред миналото си. Авторите искат да решат проблемата в съгласие с дадени предпоставки, да посочат убедително необходимостта да се чувства тъй, а не иначе под влиянието на определени условия. И доколкото те не изхождат от данни на прякото наблюдение, на паметта, доколкото въображението граби свободно под диктовката на един активен разум с цел да намери възможностите за изживяване на емоцията или за проява на характера и за изход на конфликта, без да се нару-

⁶⁰ М. А., Кирил Христов, човекът и поетът (1967).

шава законът за вътрешна правда, ние имаме тук в голяма степен творчество от идея.

Идеята в драмата на Кюсел специално няма нищо абстрактно, нищо, което е никнало от чиста рефлексия, за да бъде после насилно съчетано с определени образи и ситуации. Наопаки, самите нагледни, самата картина, както въображението я дава отначало, като отправна точка на вътрешната поетическа работа, съдържа в зародиш идеята, психологическата проблема. И в този смисъл драмата на Кюсел едва ли може да се нарече тенденциозна. Обаче в други случаи не е съвсем тъй. Клайст пише своята *Kätchen von Heilbronn* като се ползва от една староанглийска балада, която с романтичен вкус за чудното и идеалното рисува съдбата на едно предано момиче, отритнато от графа, когото обича, и все пак останало вярно до самопожертване. Фридрих Хебел се възхищава от драмата-приказка на своя предходник и мечтае да използва основната ситуация за една нова пиеса. Това, което иначе дава животът, личното преживяване или историята, сега го дава поезията. Той намира там една идея, която го маме за нова образотка, така че тук да бъде тя по-добре възплътена. „Идеята на *Kätchen von Heilbronn*, пише той, идеята, че любовта, която всичко жертва, всичко спечелва, би трябвало да се подземе пак, за да се прокара последователно. Някой си се чувства, бидейки на страната на предано и вярно нему женско същество, привлечен от едно друго, което го пленява отдалеч. Първото не взема измяната за грях, а само като мъка, отрича себе си и гледа да спечели за обичания любовта на другото момиче. Начинът, по който то се принася жертва и по който другото приема тази жертва, му отваря очите; в момента, когато трябва да се свърже с тази мома, той

се обръща и избира другата.“⁶¹ До изпълнение на плана не се идва може би поради трудността да се намерят образи за жива и пълна картина; но че подтикът е даден от една психологическа проблема, схваната поначало твърде абстрактно, не подлежи на съмнение. Хебел иска да развие идеята, че „любовта, която всичко жертва, спечелва всичко“; той е заинтригуван да я „прокара последователно“ и в по-ясна форма, отколкото прави това Клайст, излязъл из един конкретен случай. И ако тук се касае за възможност, която остава само проект, при други примери ние сме вече в царството на действителни експерименти, на постигнати намерения. Идеите за нещата са послужили за двигател на продуктивното въображение и са извикали ясни вътрешни образи, които, обогатени с фабула, биват после обективирани.

Такъв е случаят при романа *Новъ* на Тургенев, чиято история ни е сравнително обстойно документирана. За отправна точка тук служи едно наблюдение върху руската интелигенция, една по-обща мисъл, отбелязана и развита от самия автор във формата на „концепт“. Защото, колкото и да отрича първенството на „идеите“ при зараждане на своите произведения и да държи на необходимостта от доловени в живота образци,⁶² Тургенев съчетава като толкова други значителни романисти експеримента (при помощта на известни хипотези или мнения) с прякото наблюдение над действителността. Под дата 29 юли 1870 г. той си записва следното:

„Мелькнула мысль нового романа. Вот она:

⁶¹ Fr. Hebbel, Tagebücher, III, 267.

⁶² Срв. по-горе.

есть романтики реализма (Онегин – не пушкинский – а приятель Ральстона). Они тоскуют о реальном и стремятся к нему, как прежние романтики к идеалу. – Они ищут в реальном не поэзии – эта им смешна – но нечто великое и значительное, в это вздор: настоящая жизнь прозаична и должна быть такою. Они несчастные, исковерканные – и мучатся самой этой исковерканностью – как вещью совсем к их делу не подходящей...“ И като изказва още други съображения, авторът продължава: „В противоположность этому Онегину надо поставить настоящего практика на американский лаг, который также спокойно делает свое дело, как мужик пахнет и сеет: – можно подумать, что он хлопочет только о своем желудке, о своем *bien être*, и счесть его за глупого эгоиста; – только наблюдательный глаз может видеть в нем струю социальную, гуманную, общечеловеческую: она сказывается в выборе его занятия, в сознании долга перед другими... Натура грубая, тяжелая на слово, без всякого эстетического начала – но сильная и мужественная, нескучливая, с выдержкой. У него своя религия – торжество низшего класса, в котором он хочет участвовать – Русский революционер.“

Към двете лица, първото от които е загатнато в живота от известния на времето Александър Онегин, авторът прибавя в скицата си още „тип русской красивой поэтессы (в роде Зубовой)“, след това „тип девушки тоже несколько изломанной, „нигилистки“, но страстной и хорошей (в роде г-н Енгельгардт)“, после „фигура в роде Ванички Новосильцева и грузих пугалиц“, също някое лице „для мужа поэтессы“ (като Борисов или Д. Толстой)... И накрая Тургенев признава: „Фабула мне еще далеко не видна..., но вот что steht fest: № 1 должен кончить самоубийством. Нигилистка (не назвать ли ее Марианной?) сперва увлекается им и бежит с ним, потом, разубедившись, живет с № 2. Нужно внести элемент политических револю-

ционеров. Женская фигура (нигилистка) должна пройти in dem Hintergrund.“⁶³

Такава е първата концепция – ако може да се нарече концепция тази твърде обща идея – на един роман, който има за предмет новите насоки на руската напредничава интелигенция, конфликта между радикално настроената младеж и консервативните „исторически категории“ в обществото и в сред народа.⁶⁴ Авторът разсъждава около темата за „романтиците на реализма“ и мисълта му бързо извиква определени реални лица, които биха могли да бъдат герои на една неоткрита още фабула. Той знае отчасти актьорите, но не е построил драмата с всичко, което би било творческа цялост и художествено преобразяване на изучените първообрази. Две години по-късно, през февруари 1872, Тургенев е в състояние да нахвърля подробен *curriculum vitae* на лицата и да разкаже вече фабулата, съдържана чрез постоянни размисли. Портретите този път са добили живот, доста отличен от онзи на реалните първообрази, и са гадени като единства, постигнати чрез въображение, което използва черти от разни модели. В една черновка, озаглавена „Краткий рассказ новой повести“, авторът излага подробния план на романа и от него личи как той е успял да вплете лицата в определена интрига, набелязвайки всички съществени моменти на действието. Опрян на впечатленията си от по-рано, получил импулс от процеса на Нечаев в 1871 г. и сближил се през 1873 и 1875 г. с революционери, за да ги изучи по-отблизо, той може през 1876 г. да

⁶³ A. Mazon, „L'élaboration d'un roman de Tourguéniev“, Revue des Etudes Slaves, Paris, т. V (1925), 85 нм.

⁶⁴ Срв. за романа *Новъ Б. Минцес*, „И. С. Тургенев и неговите социални романи“, Бълг. преглед, II (1895), кн. III, 49 нм.

говърши най-сетне романа си, в който една предначертана тенденция играе ролята на първо въдъхновение.⁶⁵

Интересното е, че все по това време и Достоевски е зает със същата социално-психологическа проблема в Русия, с радикалната програма на Нечаевци и че той постъпва тъкмо тъй, както и Тургенев, т. е. изхожда от определена идея за нещата и от някои реално дадени положения и лица, за да достигне до свършено друг сюжет и свършено други, мистико-християнски изводи. Вече колебанията, на които е подложен романът *Бесове* през време на работа, и несигурността, която чувства авторът към края,⁶⁶ показват, доколко тук процесът на създаване е обусловен от преднамереното желание да се прокара една идея. „Идеята“ е изпреварила „съдържанието“, те не се покриват още от самото начало, за да има сигурна и установена концепция. В писмата си от края на 1870 г., в които излага генезиса на романа, Достоевски изтъква като символическо обяснение на идеята (т. е. на обрисованата тенденциозно действителност) разказа у евангелиста Лука за бесовете.⁶⁷

Говорейки за бъдещите си планове след излизане на *Ана Каренина*, Толстой заявява в 1877 г.: „Сега ми е тъй ясна моята мисъл. За да бъде произведението добро, трябва да харесваме в него главната, основната мисъл. Тъй в *Ана Каренина* аз обичам семейната мисъл, във *Война и мир* – народната поради войната от 1812 година; а сега ми е тъй ясно, че в

⁶⁵ Срв. А. Мазон, ц. см., 108 нм.

⁶⁶ Срв. по-горе стр. 331 и по-долу, гл. IX.

⁶⁷ Ф. М. Достоевский, Письма, II (1930), 291.

новото си произведение аз ще обичам мисълта на руския народ в смисъл на завладяващата сила.“⁶⁸ Тази сила авторът си е представял във формата на постоянното преселване на русите в нови места, в южен Сибир, в земите на югоизточна Русия, по реката Бела, в Ташкент, и т. н. В проектирания роман, който тъй и остава ненаписан, Толстой е имал намерение да засели руския Робинзон в Самарските степи, за да започне той там нов живот, отначало с най-необходимите човешки потреби. Задачата, подсказана може би от завършката на Гьотевия *Фауст*, в който героят намира щастие то си в това да извоюва с труд плодородна земя там, където вълните са я превръщали в необитаема област, тъй и остава нерешена. (Причината да се изостави планът се крие може би в признанието: „Селският бит е особено труден и интересен, а щом описвам своя, аз съм дома си.“) Но важното при нея, както и при предходните романи, е там, че Толстой държи на „главната, или основната мисъл“, разбирайки под нея не сюжета, не и някаква отвлечена теза, а общото свое идейно-емоционално отношение към предмета, в името на което и скъпи за творчеството си.

Методата да се минава от идеи към фабула е колкото много разпространена, толкова и нееднакво прилагана. Като започнем от произведения, в които общата мисъл едва-едва проблясва, без да се чувства като плод на спекулация и като нещо външно и чуждо за самата фабула, безброй стъпала ни водят към противоположната крайност на умване, морализиране, развиване теории и на разни ви-

⁶⁸ Л. Толстой об иск. и лит., I, 411, 413-414.

гове дидактическа или тенденциозна литература, които имат малко общо с изкуството. От значение за нас тук е да установим доколко изобщо абстрактната или научната мисъл и поезия могат да се мирят, без да пострада последната, доколко поезията понася по-обилни идейни развития и отразява сложни интелектуални преживявания.

Поетът като поет не е мислител. Не е мислител, ако под това понятие разбираме един ум, отправен към рационално обосноваване на света, една сила на разсъдъка, която намира висшата си проява в постройката на философска система или на научна теория. Няма съмнение, има широко надарени натури, които съумяват да обгърнат големи области на духовния свят и да създават едновременно ценни неща както в изкуството, така и в чистото знание. Леонардо да Винчи и Гьоте напр. блестят толкова със силната си художествена интуиция, колкото и с постиженията си в положителното изследване. Но всеки трябва да признае, че едното у тях няма много общо с другото и че това са две различни духовни енергии, обединени само чрез особената индивидуална структура на ума. При това гениални личности от този род не са ни най-малко правилото и те не доказват нищо против мнението, че изкуство и метафизика или поезия и наука се изключват на практика, понеже предполагат различни насоки на интересите. Поетът, по предимство човек на чувството и на въображението, е само дотолкова „мислител“, доколкото може да излиза при творчеството си от някои лични схващания върху света, от свой субективен светоглед; и колкото този светоглед е в по-голяма степен самобитен, колкото повече той е дело на една неволна абстракция, на една проникната от чувство съзерцателност и не почива на суха рефлексия или на

систематични наблюдения, толкова по-голяма стойност има той. Характерно за светогледа на поета е, че той има твърде индивидуален отпечатък и че не е нещо преходно, а запазва винаги своята правда. Ако научната теория и философската система неминуемо са обречени, особено когато решават най-големите проблеми на знанието и не са емпирически доказани, на гибел, на смяна с други по-нови или най-малкото на известни корекции от последващите открития и синтези, поетическата мисъл е всякога права, било като преценка, било като впечатление, тъй като тя изхожда от пълнота на нагледите и улучва вярно природата на нещата. Философията на поета е от разреда на онова интуитивно познание, различно от познанието на учения, за което Пол Валери намира хубавите думи: „Аз ценя като философ всеки човек, на каквато културна степен и да стои той, който се опитва от време на време да си състави общ поглед, едно погрешено видение за всичко, което той знае, и особено за това, което знае от пряк опит, вътрешен или външен. Можем да си представим един философ от голям стил, без той да има научни познания, и това би била твърде интересна личност, може би дори твърде значителна.“⁶⁹

Съотношението между оформен светоглед на поета и поетически сюжет, между чисто теоретическо обосноваване и чисто прагматическо, образно-художествено развитие на една концепция може да се изучи по романа *Престъпление и наказание* на Достоевски. Като предлага на редактора на „Руски вестник“ М. Н. Катков да публикува романа, наг който е работил през лятото на 1865 г. във Висбаген,

⁶⁹ Fr. Lefèvre, Entretiens avec P. Valéry, 78.

Достоевски развива така основната мисъл,⁷⁰ с това, което е там конкретен случай и тенденция:

„Идея повести не может, сколько я могу предполагать ни в чем противоречить Вашему журналу: даже напротив. Это — психологический отчет одного преступления. Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шаткости в понятиях, поддавшись некоторым странным „неогонченным“ идеям, которые носятся в воздухе, решился разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую гоньги на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру. „Она никуда не годна“, „для чего она живет?“ „Полезна-ли она хоть кому-нибудь? и т. д. — Эти вопросы сбывают с только молодого человека. Он решает убить ее, обобрать, с тем чтоб сделать счастливую свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства — притязаний, грозящий ей гибелью, докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным, в исполнении „гуманного долга к человечеству“, чем уже конечно „загладится преступление“, если только можно назваться преступлением этот поступок над старухой, глухой, глупой, злой и больной, которая сама не знает для чего живет на свете и которая через месяц может быть сама собой померла бы.“

Достоевски излага след това как подобни престъпления се извършват почти всякога твърде трудно и как много зависи от случайни обстоятелства, които после издават виновника. Расколников

⁷⁰ Ф. М. Достоевский, Письма, I, (1928), 418 нт.

успява да постигне намерението си и след това прекарва цял месец необезпокояван до настъпването на катастрофата. Но макар да няма улики срещу него, той страда ужасно. Защо?

„Тут-то и развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы возстают перед убийцею, неподзреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божья правда, земной закон берет свое и он кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтоб хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас-же по совершении преступления замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое. Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело. Впрочем трудно мне разъяснить вполне мою мысль.“

В повести моей есть, кроме того, намек на ту мысль, что налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти потому, что он и сам его нравственно требует.

Это видел я даже на самых неразвитых людях, на самой грубой случайности. Выразить мне это хотелось именно на развитом, на нового поколения человеке, чтоб была ярче и осязательнее видна мысль. Несколько случаев, бывших в самое последнее время, убедили, что сюжет мой вовсе не эксцентричен. Именно что убийца развитой и даже хороших наклонностей молодой человек. Мне рассказывали прошлого года в Москве (верно) об одном студенте, выключенном из университета после Московской студенческой истории — что он решился разбить почту и убить почтальона. Есть еще много следов в наших газетах о необыкновенной шаткости понятий, подвигающих на ужасные дела. (Тот семинарист, который убил девушку по уговору с ней в сарае и которого взяли через час за завтраком... и проч.) Одним словом, я убежден, что сюжет мой отчасти оправдывает современность.

Само собою разумеется, что я пропустил в этом теперешнем изложении идеи моей повести – весь сюжет. За занимательность ручаюсь, о художественном исполнении – не беру на себя судить. Мне слишком много случалось писать очень, очень дурных вещей, торопясь, к сроку и проч. Впрочем эту вещь я писал не торопливо и с жаром. Постараюсь, хотя-бы для себя только, кончить ее как можно лучше.“

Достоевски предава тук две неща: първо, към края на писмото – генезиса на романа си из отделни житейски случаи и реални наблюдения над нравствени кризи у престъпници и, второ, психологично-етическото осветление на случая, който специално се разработва, на случая, който представя чисто художествен експеримент. Развивайки накъсо основната вътрешна линия на героя, прелома от решение и от изпълнение на замисъла към самокритика, обвинение и разкаяние, авторът засяга само бегло сюжетната страна, фабулистичното съдържание. И ясно е, че тъкмо това съдържание със своята конкретна убедителност и по сила на аналогията си със съвременната действителност ще бъде в състояние да поясни и потвърди „идеята“, „мислите“, които Достоевски иска да прокара като свое съкровено нравствено-философско убеждение. И тук, както и другаде у този писател, „идеята“ не е някакво отвлечено начало, а интуитивно и емоционално възприемане на действителността, „идея-чувство“, както се изразява сам той в записните си книжки по повод на *Подросток*. Само доколкото „логическият извод се превръща понякога в най-силно чувство, обзело цялото същество“, той може да стане двигател на творческия процес.⁷¹

⁷¹ Срв. Г. Чулков, Как работал Достоевский, 84, 302.

Когато поетът няма изработен свой светоглед, когато той остава при частни случаи, при единичното и при все това иска да мине за човек на идеите, на широката синтеза, най-лесното за него е да усвои наготово постигнатото от другите, да застане на чужди гледища, които отговарят на неговите разбирания. Така той се доближава значително до онази категория писатели, които нямат нищо първично като поети, но затова пък са хора на убежденията – убеждения религиозни, политически, етически, научни – и имат страстното желание да създават крехки на тези убеждения с помощта на поезията. Овладели сърчно техниката и средствата на последната, някои студени умове, силни като изследователи, се опитват да минат за жреци на изкуството, за да спечелят широкото общество за своята проповед. Така Волтер признава, че със своята *Хенриада* гонел да вдъхне отвращение към суеверието и религиозната нетърпимост, и Кондорсе не може да нахвали „неговия талант за развиване и популяризиране в стихове на въпроси от метафизиката и морала“. Историкът-политик Pierre Dugu, страстен любител на поезията, пише с невероятна лекота гудактическата си поема *L'Astronomie* следвайки препоръката на Лаплас да повери на „ритъма, приятел на паметта, великите истини на небесната механика“. Изобщо писателите на XVIII век страдат от тази слабост да проповядват, да поучават, да резонират в стихове или в художествена проза, без да се грижат много за хармония между съдържание и форма. В това отношение те подават пример за всички онези, които, увлечени от някакви идеи, най-често социални, искат да минат за поети, като развиват без всяко въображение любимите си доктрини. Но явно е, такава тенденциозна поезия, колкото и полезна

от становище на моралиста или политика, няма сериозно оправдание в очите на естетика и тя говори само за недоразумението, тъй често повтаряно във всички епохи, което иде от смесването на цели и средства в борбата за един идеал.

Поетът, казахме, не е по необходимост и мислител, т. е. човек, който има за оръдие на познанието и на творчеството преди всичко разума си. С оглед към пълната липса на последователна философска рефлексия у Байрон, липса, богато компенсирана с първичен емоционален тон и живо въображение, Гьоте се изказва за автора на толкова поеми: „Щом той почне да разсъждава, става като дете.“⁷² Изследвачите на Шекспир са забелязали отдавна, че „мислите, които той изказва в своя песимизъм (думата е за трагедията *Макбет*), не са оригинални, нито дълбоки: те поразяват обаче чрез силата на израза и на чувството...“ По повод на знаменития пасаж (в онази трагедия) относно изминатите вчерашни дни те поддържат мнението: „Мисълта е всъщност банална: това, което прави пасажа да бъде един от най-често цитираните места на Шекспир, са чисто поетическите му качества – звучният език... и силата на въображението, което превръща абстрактната мисъл в конкретна картина, пълна с настроение.“⁷³ Съпоставим ли при равни условия един поет и един мислител, ние тутакси се убеждаваме колко несъизмерими са те по основни заложби. Какво са напр. Юго и Ламартин с теорията си за „ролята на поета в обществото“, с цялата си хуманитарна проповед и с политическите си идеи или Жорж Санг със своята сан-

⁷² Eckermann, Gespräche, 18.1.1825.

⁷³ М. Минков, Шекспир (1946), 186.

тиментална философия редом покрай големите идейни вожачи на онова време? Тези поети и романисти нямат напълно оригинална мисъл, те попадат под влиянието на демократическо-социалистически доктрини или на романтическо-религиозни утопии, застъпени от Сен-Симон, Пиер Леру, Ламане и Луи Блан, и повтарят често в наивна форма или с патос родените в други глави умозрения. Собствени идеи върху големите проблеми те нямат, макар като хора на въображението и на поетическото слово да стоят по-високо от всички съвременници. С това, разбира се, не може да се отрече ни най-малко правото и силата на мисълта при поетите с искрени и дълбоки обществено-идейни убеждения. Но има различни случаи. Прав е Флобер, когато по повод на Юговата *Легенда на вековете* е поразен от амбицията на поета да минава за мислител, и то при отсъствието на лична мисъл. „Юго не е мислител, той е само натуралист. Той има в кръвта си сока на гърветата...“, признават братя Гонкур.⁷⁴ Сам Юго в писмо от 6 октомври 1859 г. до Бодлер, като поздравява поетическата му сбирка с ласкателното мнение за оригиналност: „Vous créez un frisson nouveau“, смята за нужно да му отпрати и една друга похвала, да му признае и качества на ума: „Comme tout poète, vous contenez un philosophe“. Но с това мнение той отива много далеч. Имайки предвид собствената си претенция за мислител и скривайки се зад едно мнимо правило, Юго придава прекалено голямо значение на отделни правдиви или духовити възгледи у младия си събрат, без да се сеща, че песимистичната социална философия и мистичната естетика на Бодлер не са нито нещо са-

⁷⁴ Goncourt, Journal, I, 243.

мобитно и силно, нито свободни от противоречия и парадокси. Сам твърде скромен за себе си в това отношение, Бодлер намира за несериозно, дори за смешно да си поставя един поет за задача прокарването на научни, политически или други идеи, „идеи от един свят, чужд на изкуството“, които означавам „унищожаване на самата поезия“.⁷⁵

Балзак, който иска да обхване в своята Човешка комедия цялото общество, да очертае в избрани типове съвременниците си от всички класи, както те „влизат в борба със законите поради собствените си интереси и с нравите поради собствените си чувства“ (така в предговора към *Етюди върху нравите* от 1835 г.); Балзак, който озаглавява няколко от романите си като „философски етюди“ и други като „аналитически етюди“, успява да ни даде ту отлични психологически портрети, ту верни сцени от живота, свидетелство за проникателна наблюдателност (не по-малко и за мощно въображение), без да стига обаче до мечтаното установяване на някакви по-обща „принципи“ на социалната динамика. Колкото той е силен при възсъздаване на конкретното в образите, на картинното в обстановка и отношения, толкова той е безпомощен и дори противоречив в разсъжденията и критиките си. „Балзак е не философ, а художник на словото“, твърди основателно руският балзаковед Грифцов.⁷⁶ Характерно за големия реалист, обновил епопеята в проза, е, че „обобщаващите сентенции, общите разсъждения, тъй чести в произведенията му, биват включени в текста най-късно“. Пишей-

⁷⁵ Срв. E. Seillière, Baudelaire (1931), 52 нм. и pass.; също погоре.

⁷⁶ Б. А. Грифцов, Как работи Балзак (1958), 71.

ки, Балзак има предвид (както личи от ръкописите му) първо единичните факти, описателните части; после се вестяват характеристиките на лицата като по-трудна задача и на последно място „философските“ тълкувания с всичката си фрагментарност и непоследователност. „Свършено неправилно постъпват онези, които изрязват от повестите на Балзак афоризми, тиради или отделни мисли и ги съшиват, за да ги представят като систематичен свод на Балзаковите мисли“, заключава Грифцов.⁷⁷ Тук е уместно да се припомни и впечатлението на Толстой от някои романи на Жорж Санд. В дневника си от 1865 г. той бележи: „Читал *Consuelo*. Чмо за превратная гичь с фразами науки, философии, искусства и морали. – Пирог с затхлым тестом и на гнилом масле с грюфелями, стерлядями и ананасами.“ На друго мнение е Толстой за гения на Гьоте. Жена му бележи в дневника си от 1870 г.: „Девочка говорил, что когда Гете рассуждает, философствует, тогда он велик.“⁷⁸

Пол Бурже, последователят на Тен и на Фюстел де Куланж, държи да бъде в течение на новите философски и социологически теории, както и на последните психологически изследвания. Обзет от истински „*passion intellectuelle*“, той не само дебютира с *Опити върху съвременната психология* (1883), но и като романист (след *Disciple* от 1889 г.) повдига постоянно етически и религиозни въпроси, проблемите за дълг и съвест, разрешавайки ги от становище на консерватора и на католическия догматизъм. Цялото негово дело ни се представя като апология на скъпите за сърцето и ума му убежде-

⁷⁷ Б. А. Грифцов, ц. с., 118, 138.

⁷⁸ Л. Толстой об изкустве и литературе, II (1958), 196-197.

ния; обаче оригинален в тази точка той не е. Четирите новели напр., вместени в сборника му *Envers du decor*, съдържат на всяка стъпка мисли и фрази, заети сякаш направо от най-новите трактати на физиолози и психолози. Той е чел *Essai de psychologie générale* от Richet, *Automatisme psychologique* от Janet, *Phénomènes affectifs* от Paulhan и още много други специални проучвания, за да ги използва в романите си. Той е дори на мнение, че литературният гений откривал по интуиция същите закони, до които учените достигали по една група метода; затова те трябвало да вървят ръка под ръка, братски.⁷⁹ На практика обаче Бурже заема научните си истини най-често наготово и прави една поетическа наука, лишена от по-сериозна лична мисъл. Същото може да се каже и за философско-социологическите концепции на нашия Михайловски. След като в сатири и сонети е давал израз на песимизма и скептицизма си, почерпани от моралисти като Лабрюйер и Ларошфуко на XVII и Шанфор и Риварол на XVIII век, той пише трактатите си *Метаполитика* и *Религиозни и философски размишления*, в които се влияе еkleктически от мислителите на XIX век, от Огюст Конт, Гизо, Мишле, Ренан и други, опитвайки се да приложи идеите им към българската действителност. Отсъства обаче там не само всяка оригиналност в израза, но и каквато и да е последователност в развитието.⁸⁰

Когато поетът се ограничава в рамките на субективната си философия, тя може да не достига яснотата и стройността на сродните ней идеологични системи, но затова запазва сила, очарование,

⁷⁹ Срв. предговора към *Envers du décor* (1911).

⁸⁰ Срв. у мен, *Борци и мечтатели* (1941), 36 нм.

блясък, до които никога не достигат създанията на някои по-малко поетически и повече разсъдъчни умове. Шатобриан като християнин няма дълбочината на Босюе; като песимист стои по-долу от Шанфор; като скептик не може да се равни с Паскал и все пак той именно прави епоха с тези философски настроения, понеже те са органически свързани с един жив темперамент и са добили форма, способна да внушава, да заразява, да действа на въображението и чувството, без да буди всякога съмненията на разума. Няма съмнение, тежестта при поетическото изображение пада върху виденията, върху внушенията из областта на емоционалните преживявания, върху властта над езика и само на второ място – и то предимно при автори с висока интелектуална култура – върху идейното осветление на живота. Важното е да бъде лиризмът, епикът или драматикът душа с широки симпатии, наблюдател с изпитан здрав смисъл, художник с неподправен естетически усет, а не човек на абстракциите и теориите. Расин и Шекспир, Хайне и Мюсе, Пушкин и Вазов служат на истинската си мисия, като въздействат преди всичко върху въображението и чувствителността на читателя или зрителя и едва след това върху волята му в духа на определени, често несигурни по-обща разбирания.

Че идеите въпреки всичко могат да добият поетическа стойност дори когато се касае за лирическо творчество, не подлежи на съмнение. Важно е обаче да са минали тези идеи през медиума на сърдечното изживяване и в никой случай да не издават своето прозаическо потекло. При това, когато в една лирическа работа се натъкнем на нещо, което ни обляхва като обща мисъл, като философско убеждение, ние трябва тутакси да почувстваме, че то е право и че не се нуждае от никакви

разсъдъчни обоснования. Истините според поета Готфрид Кьорнер, приятел на Шилер, са досущ тъй в състоянието да възхваляват, както и чувствата, и ако един писател не само учи, но и внушава своето въздушевление, той остава в своята сфера. „Това, което философът трябва да доказва, поетът може да го даде като рискувана мисъл, като оракулско изречение. Красотата на идеята е причина да вярваме ние на думите му“, твърди Кьорнер.⁸¹ И други път: „Докато една мисъл остава само философски права, не възниква никакво стихотворение, дори ако дойде на помощ поетическото облекло. Мисълта трябва да се индивидуализира, трябва да добие граматическа правда, трябва да бъде резултат на особен характер, на особени обстоятелства...“⁸² И критикувайки *Художниците* на Шилер, Кьорнер добавя: „Това стихотворение не е поетически, но философски замислено. Същото вещество трябва да се най-напред, още преди да се мине към изпълнение, да се превърне в поетически хранителен сок. Само субективното цялостно впечатление от всички тези идеи образува истинско вещество на изкуството.“⁸³ Шилер се брани против схващанията на Кьорнер: той твърди, че *Художниците* е „поезия, а не философия в стихове“⁸⁴. Но мимо спора в случая трябва да признаем, че и на Шилер не липсва правилен поглед върху проблемата за съотношение между разум и поезия. „Ако нещо интелектуално или изобщо разумно трябва да бъде красиво, необходимо е то да стане най-напред чувствено (sinnlich) и предмет на въображението“, мисли той.⁸⁵

⁸¹ Schillers, Briefwechsel mit Körner, 2. ausg. (1874), I, 282.

⁸² Schillers, Briefwechsel, I, 364.

⁸³ Schillers, Briefwechsel, II, 65.

⁸⁴ Schillers, Briefwechsel, I, 286.

⁸⁵ Schillers, Briefwechsel, II, 120.

Примерите за една интуитивна философия в поезията, за размисли на поета, никнали от живи впечатления, са много и особено от един век насам, от епохата на романтиците, ние сме свидетели на голям разцвет на това, което немците наричат Gedankenlyrik, „мисловна лирика“. Не само защото изобщо поезията се приобщава към големите въпроси на живота и започва някакво вътрешно проникване между изкуство, от една страна, и наука или философия, от друга, но и защото от Френската революция насам чувството и въображението са добили по-голям простор в поезията и защото всички движения на сърцето и всички съзерцания са станали по-оухотворени. В по-ново време ние се натъкваме все по-често на мотиви в лириката, които ни отвеждат в царството на идеите. Както казва Гюйо, чувството изпитва все по-голяма трудност да намери удовлетворение там, където разумът не бива задоволен; за да намерим наслада в нещо, необходимо е да мислим; и това срастване на чувство и мисъл съставя една от причините на нравствения и на естетическия напредък.⁸⁶ Образцово произведение на този род творчество са обаче не стиховете на Сюли Прюдом в сбирката му *Justice* (1878) с тяхната студена гугактука и риторика, прогонила всеки вътрешен подем, всеки искрен лиризъм (как би могло наистина „да се вкарат в обсега на поезията чудните завоевания на науката и високите синтези на съвременната спекулация“?), а Гьомевите *Прадуми* (Urworte) от 1820 г., замислени като „поетическо, компендуозно, лако-

⁸⁶ M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique (1884), гл. VI.

⁸⁷ Goethe, коментар към „Urworte. Orphisch“ в Kunst und Altertum, m. II, кн. 3 (1920).

нично“ развитие на лични откровения, съгласували антични мистични представи със собствени схващания на човешкото битие.⁸⁷ Все тъй и Пол Валери застъпва по-късно в своите *Charms* една мисловна поезия, която не иска да бъде никаква „философия“ в тесен смисъл, а само символи, само прегрупувания. Коментар към нея ни дава сам авторът в сборниците си от есета и диалози.⁸⁸ „Мисълта, признава той, трябва да бъде скрита в стиха, както питателната сила в плода... Очарованието забравя неусетно храната, която ни достига.“⁸⁹ Обаче нищо общо с поезията нямат опитите на редица лирици и епици да се версифицират прозаически разсъждения и в този само смисъл е прав Фр. Хелбел, когато твърди, че идейното съдържание не било нещо съществено за едно стихотворение.⁹⁰ Как в частност се постига това хармонично обединение на рефлексия с чувство, как настроенията с идейна основа възбуждат дълбоко цялата душа на поета и я подтиква да се отзовава с един светоглед дори при най-леки впечатления или при най-външни преживявания, това ни учи едновременно Ламартин и Вюи, на Китс и Шели, на Гьоте и Новалис, на Пушкин и Лермонтов. И в една история на новата европейска лирика неминуемо би трябвало да се изтъкнат тези идейни течения, ако не искаме да пропуснем една тъй съществена страна на мотивите и на импулсите към творчество.

⁸⁷ Valéry, Rhumbs, Moralités, Cahier B u gp.

⁸⁸ Срв. A. Lafont, P. Valéry, 160, 198, 202.

⁹⁰ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, № 2786.

6. ТЕЗА И МОРАЛ

Малко общо с тази поезия има творчеството, поставило си за цел да защити една „теза“, да възплати някакви абстрактни идеи, както то се практикува особено в новата грама. Тук ние имаме една насока на изкуството, която отблизо се рогее с тенденциозната живопис. Познато е как един художник като Watts напр. иска да рисува не нещата, а техните идеи. „Мисията на изкуството, мисли той, е да внуши на хората големи идеи и големи дела... Моята цел е била и ще бъде всякога не да правя картини, които радват окото, но да проникна до ума и до възбуждането, да пробудя там доброто и благородното и да намеря отзвук дори в сърцето.“ Ето защо Уотс с право може да бъде наречен „живописец на вечните истини“; всяка негова картина е една проповед, както това личи вече от названията: Смъртта, Съвестта, Духът на християнството, Наказанието на Паоло и Франческа, Мамон, Каин, Sic transit и т. н.⁹¹ Откъм тази насока на изкуството си Уотс представя пълен контраст към Whistler, застъпил в картините си най-последователно принципа „l'art pour l'art“ и намерил творческата си радост изключително в хармонията на багрите, както това проличава от всичките му портрети или ландшафти (майка му, Карлайл, Саразате, р. Темза и т. н.), гдето красотата на тоновете поразява окото и подчинява възбуждането. Как поради този си култ на „чистото изкуство“ Уистлер попада в остър конфликт с Ръскин, който търси в художествените произведения не само

⁹¹ Срв. R. de la Sizeranne, в Revue des Deux Mondes, 1894 dec.; 101 nm.

естетическа наслада, но и подтици към нравствено и социално въздигане на човека, е добре познато. Разбира се, доколкото не само рисува идеи, но и владее колорит и композиция и изхожда от живо продуктивно настроение и от ясни нагледни, Уотс може също да се брои истински художник. Въпрос е само успява ли той да остане верен на изкуството, преследвайки цели, които лежат вън от неговата сфера. Принципиално погледнато, истината тук е удучена от Огюст Роген, който на забележката на някои критици, че в скулптурните си работи проявявал „философска амбиция“ и допуснал „литературно възхновение“, възразява: „Но ако фигурите ми са безпогрешни и живи..., с какво право биха искали да ми забранят да им придавам известна тенденция? Защо тези критици се оплакват, че покрай професионалната си работа аз им давам и идеи, че обогатявам формите, способни да пленяват очите, с едно значение повече?“⁹² Да се поставя като норма мнението на братя Гонкур: „За всяка картина, която предава едно морално впечатление, може да се каже, изобщо взето, че тя е лоша картина“⁹³, „би значило да се иде до друга крайност и да се приписват изключителни права на бездейния импресионизъм, на бездушно схванатата доктрина „l'art pour l'art“. Предходникът на братя Гонкур, Балзак, е на по-друго мнение, когато заявява: „Аз не искам само да забавлявам читателите. Аз искам да се разкрива от произведението ми някакъв урок. Аз си усвоявам тази идея на Боналд: Един писател трябва да има в етиката и в политиката установени мнения. Той трябва да смята себе си

⁹² О. Роген, Изкуството, прев. Пинтев, 90.

⁹³ Goncourt, Journal, I, 275.

за възпитател на хората...“ Винаги подчертаното отношение на Балзак към обществените язви и пороци, към едни или други понятия и нрави, порицанието или одобрението му иска да подсили верния рисунък, макар и да не е всякога в съгласие с мнението на обективния наблюдател. Все пак тук са налице увлечения и противоречия, които ни карат да мислим, че Балзак остава в елемента си преди всичко като поет и очаровател, а не като моралист. По-друго становище заема тук романистът Мороа. „Всяко морализиране, мисли той, всяко морализиране в едно художествено произведение, било то роман или биография, убива художественото произведение. От момента, от който някой иска да докаже нещо, той не доказва нищо. Това не пречи обаче да бъде произведението проникнато от някои големи морални теми... Ако то не трябва да има морална цел, не е зле все пак да се гочува от време на време там тръбата на съдбата.“⁹⁴ Доктрината за „чисто изкуство“ има смисъл само като отрицание на плоската гудактука и на студеното алегоризиране, само като противовес на нехудожествената метода за превръщане на поезията в робиня на науката или на възпитанието. Инак, ако с нея би се изказвала мисълта за самостоятелно значение на изкуството и за вмъкване там на толкова идеи, колкото то изобщо може да понесе, оставайки вярно на своите средства и на своите загачи, ние можем да я приемем като самата истина по въпроса.

В края на краищата да се предписва това или друго направление и да се изтъква то като единствено оправдано от теорията е неоснователна пре-

⁹⁴ A. Maurois, Aspects de la Biographie, 128.

тенция на критиците. Нещо обикновено е дори в лоното на едно и също поколение, а не само при смяната на две поколения част от публиката да предпочита чистото изкуство, бягството от живота, а друга част – актуалното, проблемното, полезното изкуство. Ingres, който като че не знае що е въдъхновение, геният на когото е преди всичко в търпението и в труда и който всичко постига чрез разум, чрез рефлексия⁹⁵, може да бъде толкова плодотворен за напредъка на живописца, колкото и Puvis de Chavannes, чужд на всяка рефлексия, на всяка тенденция и единствено устремен да предаде на платно своите поетически видения, в които критиците откриват непознати нему идеи. Като типичен начин да се съчетава хармонично образ с идея, видение с чувство, художествено съзерцание с патос на личността ни се представя творчеството на Eugène Carrière, за когото биографът му Сеайл, вещ психолог и тънък естетик, казва: „Карьер е добър работник, който обича делото си, който му служи сериозно и с почит, който се пренася цял в него; живописца е неговият способ да бъде човек, да чувства, да мисли и да действа; изкуството му не е само негов занаят, но и негова наука, негов морал, негова философия и религия; го е принципът му на съгласие със самия себе си, на симпатия към другите хора, на общуването му със световния дух, чието вездесъщо действие го успокоява за стойността на собственото му усилие. На онези, които биха били наклонни да вземат това гледище за тясно и това домогваме да се откриват в изкуството елементите на един напълно човешки живот за твър-

⁹⁵ Срв. R. Mutter, Ein Jahrhundert französischer Malerei, Berlin, (1901), 60.

де наивно, бих забелязал: тази илюзия, ако тя не е вече на нашето време, е била илюзия на Леонардо да Винчи, на Микеланджело, на Албрехт Дюрер.⁹⁶

Както братя Гонкур отхвърлят картините с явна тенденция, с „теза“, така и граматикът Анри Бек е на мнение: „Пиесите с теза са изобщо лоши пиеси и лоши тези.“ От това становище могат да се осъждат само онези произведения, които действително са плод на сътрудничеството между лесно усвоена техника и един хладен ум, взел театъра за катедра на проповедника, на социалния реформатор, на учителя по морал или на учения изследовател. Наопаки, ако тезата се окаже органически споена с поезията и ако авторът свързва мисъл и чувство, образ идея в неделима цялост, място за сериозен протест и отричане няма. Въпрос на конкретна анализа е да се посочи къде един автор се явява само резоньор, само плосък проповедник и къде той едновременно показва жив усет както за проблемите на времето си, осветлявайки ги правилно, така и за емоционалното или въобразеното. В едни случаи основата на фабулата може да е дадена от наблюдение, от вникване в душите и домогванията на съвременниците, което естествено води към някакво заключение; и ако въображението схване вярно външно и вътрешно и нийде не изнасилва фактите, получава се нещо значително и силно. Романите на Достоевски доказват най-добре това. В други случаи явно е, че авторът стои пред една непоеетическа мисъл, пред неубедителна абстракция, за която трябва да се намери подходяща форма; въображението не изхожда от една

⁹⁶ G. Séailles, Eugène Carrière. Essai de biographie psychologique (1923), 1-42.

цялостна картина, не се движи от интуиция, а се поставя съзнателно в услуга на съмнителни фикции. Най-сетне възможно е един автор да се колебае между двете възможности и ту-да се чувства вдъхновен поет, за когото няма предвзети идеи, ту да изпада в ролята на мислител, на общественик, който има право или дължност да говори като пророк.

Случаят с Ибсен се явява в това отношение твърде характерен. Този драматик показва странна двойственост като творческа личност, понеже талантят му да преживява поетически и да обективира своите настроения във видения е свързан със силна жажда за проповед, със страст да решава философско-социални и психологическо-научни проблеми. Сам Ибсен се обявява в 1898 г. решително против обвинението, че тенденцията или доктрината била за него главното. „Аз съм повече поет и по-малко социален философ, отколкото общо се приема; моята задача е била да рисувам хората.“ И все пак вярно остава впечатлението, че човешките типове у него са очертани от становище на определени идеи, че проблемите се решават в несъмнено съгласие с личната му критика на обществените отношения. Един критик като Осип Лурие може да извади от драмите на Ибсен много възгледи върху религия, политика, семейство, брак, обществени предразсъдъци, положение на индивида и т. н., които, вкупом взети като „ибсенизъм“, образуват някакво ново евангелие, подобно на това у Толстой.⁹⁷ Безспорно тези идеи са обществено акту-

⁹⁷ Вж. Ossip-Lourie, La Philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen, Paris, 1900.

ални и важни за изкуството. Но в някои случаи не страда ли творчеството на поета от увлечения в „научна“ строгост? Не са ли нещо преходно и случайно всички тези идеи за наследственост или най-малко нещо твърде догматически схванато и разсъдъчно формулирано? Макар и голям поклонник на Ибсен, проф. Ол изрично изтъква, че поетът си служи често с маски, през ценките на които проглежда ненадейно сам Ибсен; че неговият рисунък на душите се оказва в много случаи само субективна конструкция на един психолог-теоретик и че понякога вместо поезия, вместо изкуство той ни дава само абстрактни възгледи върху живота, бидейки иначе човек с един етически идеал – този да се подтикне духовният развой на човечеството към далечната цел на съвършенството.⁹⁸ Подобна метода на изображение у един поет означава обаче голямо ограничение на художественото въздействие. Само догматична, доколкото образи и ситуации при голяма внушителност за възображението оставят простор за дълбоко и свободно разбиране, може да се говори у даден писател за истинска живопис на характерите и на обществото. Колко повече поезия и вечна правда съдържат онези картини на страсти, конфликти и нрави, от които с мъка може да се изведе някаква абстрактна идеология на автора, показват драмите на Шекспир. Един *Хамлет* въпреки знаменитите му монолози е и днес в известен смисъл отворена психологическа проблема.

Разбира се, трябва да правим разлика между скрита мисъл и тъмна мисъл, между това,

⁹⁸ Anathon Aall, Henrik Ibsen als Dichter, und Denker, Halle, 1906, 162, 178, 267.

което е дело на художествена дълбочина, и онова, което говори за неизбистрени или неясно изказани идеи. В първия случай ние имаме философия, която се включва в самите неща, и макар последните да са най-правдиво представени, с всичката възможна убедителност за чувството и въображението ни, тяхната идейна основа остава мъчно достъпна за теоретическо обяснение. Тук важи наблюдението на Бодлер за поемите на Виктор Юго независимо от това, дали действително е тъй при Юго. Отбелязвайки моралната атмосфера в стиховете му и особено неговата бащинска грижа за всичко самотно и сиротно в живота, неговия усет за справедливост и милост, Бодлер казва: „Не се касае там за онзи проповеднически морал, който чрез своя педантичен дух и своя гудактичен тон може да повреди и най-добрите поетически неща, но за един възновен морал, който прониква невидимо поетическото съдържание... Моралът не влиза в това изкуство като цел; той се примесва там така, както и в самия живот. Поетът е моралист, без да иска да бъде – чрез обилие и пълнота на природата си.“⁹⁹

Бодлер не улучва правилно естеството на възновението у знаменития си предходник. В действителност Юго съзнателно преследва моралната си цел, заявявайки напр. в статия от 1833 г., че театърът е станал днес това, което била църквата в средните векове, че функцията на граматическия автор била „*plu qu'une magistrature, presque un sacerdote*“. Все на младини, преди да стигне до съмненията и разочарованията си от по-късно, Юго се гордее с високото социално призвание на поезията си:

⁹⁹ Ch. Baudelaire, L'Art romantique, 323.

La terre me disait: „Poète!“

Le ciel me répondait: „Prophète!“

Marche! Parle! Enseigne! Bénis“.¹⁰⁰

И че той остава изобщо верен на тази концепция и на свързаното с нея честолюбие, без да осъществява идеала, който му се мярка,¹⁰¹ е въпрос, който интересува повече литературната история.

Обратният случай представят всичките онези мистически и символистически умувания, които искат да разкриват някакви тайни на душата, без всъщност да отиват по-далеч от мъглява фразеология. Не чрез образни настроения, дадени в пълна светлина, а чрез предчувствия и далечни асоциации някои мислят, че могат да улучат центъра на нещата и особено тайнствените отношения между дух и материя. Пълна несполука търпят тези опити, когато изявяват някаква метафизика, някаква отвлечена система от идеи върху загадките отсам и отвъд смъртта. Тогава небеднъж ни се дават или несмлени учения на спиритисти и мистици, или собствени смътни философии върху религия, душа, космически проблеми и живот. Част от Яворовите *Прозрения* и някои от химните на П. П. Славейков стоят в този ред поетически постижения на съвременните „декаденти“. Яворов мисли, че често пъти продуктивното му настроение било в самата си основа философско, мистическо, затова и стиховете изтичали пряко от тайниците на душата като „мелодия без ясен смисъл“. „Аз съм се домогвал, признава той, до яснота; тъмнотата не

¹⁰⁰ V. Hugo, Chants du Crépuscule, XXVI.

¹⁰¹ Срв. А. Guiard, La fonction du poète. Etude sur Victor Hugo (1910), 311.

е търсена, а е тъмнота на мисълта.¹⁰² В искреността на чувства и мисъл тук не може да има съмнение, както е все-тъй вярно, че художествената форма остава в пълно съответствие с образно или идейно изказаното. Но съпоставим ли някои късове, в които се извява тази „необходима“ тъмнота, това домогване да се схване смисълът на битието, границата на знанието, оправданието на религията и т. н. (*Шепот насаме, Две души, Към брега, Да славим пролетта, В часа на синята мъгла* и др.),¹⁰³ със сродната лирика на Самен, на Верлен, на Рение, на Грег, на Метерлинк и на други символисти-мистици, ние тутакси разбираме, че в голяма степен тук имаме работа с една поетическа конвенция, с една естетика, която следва пътищата на кабалистиката. Така и Славейков се лута по чужди насоки, за да реши съмненията си, за да отговори на въпросите за начало и край на света и за смисъл на битието. Но по-ясни концепции върху живота от тези в *Тъй говореше Заратустра* или по-оригинални религиозни идеи от тези в *Библията* или в *Ригведа* той не може да открие¹⁰⁴ и явно е, че не в тази идейна лирика лежи неговата сила. Как собствено поетът трябва да подлавя подобни философски или психологически проблеми, показва като най-съвършен образец в това отношение Гьотевият *Фауст*. Там символ и идейно съдържание са неделимо свързани и макар да се касае за най-високите въпроси за знание и живот, все пак всичко има своя относително ясен смисъл. Защото

¹⁰² М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 25.

¹⁰³ П. К. Яворов, Подир сенките на облаците; срв. и очерка ми в *Български писатели*, VI (1930), 88 нм.

¹⁰⁴ Вж. моя очерк „Две химни“, в *Съвременна мисъл*, 1913.

и яснотата подобно на тъмнотата може да варира по степен да бъде изцяло или отчасти само достъпна. Ненапразно сам Гьоте предупреждава, че при четенето на трагедията му винаги оставало нещо „неизмеримо“ (*Incommensurabeles*), нещо „тъмно“ за разума, което могло като нерешена недвусмислено загадка да подтиква постоянно към размисли.¹⁰⁵

Неизбежната „тъмнота“, когато тя не е търсена и когато се касае за истинска гномична поезия, може да се дължи – както е случаят при *La jeune Parque* на Пол Валери напр. – било на трудността в самия сюжет (анализа на сложни душевни състояния, именно промени на една съвест в течение на една нощ само), било на строги, самоналожени изисквания към метрика, синтаксис, речник и пластика на изрази, за да се заговори класическата просодия, било на дълга работа над текста (цели четири години при онази поема!), за да се улучи във всяко отношение поетическият тон, съобразен с предмета. „Аз се опитах по силите си, признава Валери, и с цената на невероятен труд да изкажа тази промяна в един живот. Но нашият психологически език е тъй крайно беден. Трябваше да го обегна още повече, понеже по-голямото число думи са несъвместими с поетическия тон. Употребих особено големи грижи над речника в *La jeune Parque*.“¹⁰⁶ И естествено в резултат имаме една поема, която не всеки обикновен читател би съумял да вкуси и да разгадае с нейната шифрована идейна тъкан, която трябва да представи странното взаимно

¹⁰⁵ Eckermann, Gespräche, 3.I.1830; 12.II.1831; срв. и по-горе.

¹⁰⁶ Er. Lefèvre, Entretiens avec Paul Valéry, 58 нм. Коментар на Лефевр към *La jeune Parque*, все там, 303 нм.

проникване на живот, смърт, любов и мисъл. Така и при сбирката *Charms*, която изнася не развитие на една прозаическа идея, а своеобразни звукови и ритмични комбинации, нежни образи и скрити антитези, които сами би трябвало да подкажат мисълта и настроението на автора, са възможни различни коментари. Философът Alain напр. опитва при *Le vin perdu* две еднакво допустими тълкувания, а трима критици (Thibaudet, Cohen и Fernandat) го биват противоречиви впечатления от *Cimetière Marin*.¹⁰⁷ Понеже догонва някаква интимна връзка между физическа страна на словото и неговите психомоторни реакции и понеже придава особен смисъл на синтаксата, речника и метриката си, Валери е убеден, че лично той не е единствен господар на интерпретацията. Делото му, мисли той, като всяко поетическо дело запазва цената си само доколкото то може да се стори на известни читатели „съвсем по-друго“, отколкото го е замислил авторът му. „Нека не забравяме, бележи той, че тъмнотата на един текст е резултат от два фактора: четеното нещо и този, който чете. Рядко последният е наклонен да обвинява себе си.“ От което не следва, разбира се, че и сам поетът ще бъде често в състояние да търси отговорностите за всичко неясно у самия себе си, когато произведението му би повдигнало основателни съмнения.

¹⁰⁷ Срв. A. Lafont, P. Valéry, 217, 220, 223.

10. Глава

ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС

1. КОНЦЕПЦИЯ И НАСТРОЕНИЕ

Достигаме до една глава, която трябва да тегли сумата на голям дял от психологическото ни изследване. Касае се да схванем не вече изолирано отделните фактори на творческата дейност, но нейната същина като цялост; да посочим как елементите и функции на духа, които вече анализирахме, довеждат до един органически процес, чийто резултат е завършеното поетическо произведение.

Несъмнено и тук ние ще постъпваме по същата метода на разлагане и опростяване, която следвахме и по-рано. Всяка теория е принудена, за да внесе светлина и прегледност, за да улучи главните моменти, да прибъгва до смели абстракции, като разкрива в дадено неделимо ред последователни образувания или като поставя независимо едно край друго неща, които в действителност се вестяват в неразривна връзка. Могат ли по такъв начин да се залечат някои отсечки в картината и да се внуши представата, като че ли художникът постъпва по точно определена схема, в същото време има и изгоди, които от научно становище не бива да се подценяват. Където беглото наблюдение подозира загадки и заплетени до неузнаваемост вътрешни

ходове, там добросъвестната анкета открива известна закономерност, която иде да докаже, че няма достатъчно трудна проблема, без да са възможни и задоволителни за критическия ум решения. Колкото и тънък процесът, по който никнат гениалните създания на изкуството, колкото и безпричинно вдъхновението, колкото и несъзнателна концепцията, все пак в осветлението на фактите те губят много от своята недосегаема тайнственост; и в границите, които изобщо са теглени за нашето познание, когато то се възможе до последните основания на явленията, ние вече отсега сме в състояние да дадем някои твърде точни и напълно безспорни наблюдения. Така изследването отстранява постепенно недоразуменията и предубежденията, за да издигне и този клон на литературната наука над всеки оправдан скептицизъм.

Повечето психолози и естетици, които са се занимавали с проблемата на творческия процес, се спират на два съществени момента в него: концепция и развитие. Съгласни, колкото се отнася до общия характер на тези две състояния, наблюдателите се различават значително помежду си в подробната картина на техните признаци. Разногласието иде както от предвзетите мнения за по-важно и по-неважно в акта на създаването, така и от прибързаните едностранчиви обобщения на отделни случаи. Защото от поет до поет тук се наблюдават големи отлики и всеки следва една индивидуална метода на изнамиране и на работа, която не се покрива напълно с практиката на другите. Сравнението между разните практики показва обаче, че все пак могат да се установят известни типични стадии на създаването, ако погледнем на творческия процес генетически, и после, че въпреки индивидуалните начини да се мисли, фантазира

и чувства, ролята на главните духовни сили е навред еднаква.

Нека започнем с концепцията. Какво означава тя психологически, особено от становището на поета?

Формално погледнато, както показва и самият термин „концепция“, който първоначално има чисто физиологическо значение, тук се касае за едно духовно зачатие, за възникването на едно живо цяло, което напомня еволюцията на организма от зародиш до първо вътрешно разчленяване. Аналогията е твърде близка и неведнъж тя е била подчертавана от художници и изследователи. Преглеждайки за окончателна обработка романа си *Madame Gervaisais*, братя Гонкур мислят дълго върху „секретите на зараждане и оформяване при тази наша истинска рожба, създаване на ума, сходно напълно откъм чудо и тайнственост със създаването на живота на едно същество“¹.

Подлавяйки тази мисъл за сходство между физическо и духовно зачатие, някои естетици искат да поясняват целия творчески процес с онези фази, установени положително, през които минава ръстът на един организъм от неговите първи начала и до неговото окончателно появяване на свят. Като забравя дълбоките различия между духовен живот и чисто физиологически процеси и като взема във внимание само външната и повърхностна прилика с тайнственото развитие от просто към сложно, Рихард Вернер се опитва да изучи от това становище специално същността на лирическото творчество. Той приема именно че при генезиса на едно стихотворение могли да се наблюдават ред

¹ *Goncourt, Journal*, III, 263.

последователни етапи, тъждествени с тези на индивидуалния живот до момента на раждането. И той говори за зародиш; за оплодяване, за вътрешен ръст и т.н., като смята, че тези термини действително отбелязват психологическите явления и изчерпват всичко, което може да се каже за несъзнателното и съзнателното отношение на художника към неговите поетически идеи, преди те да бъдат обективирани.² В действителност тази метода на обяснение не означава нещо повече от картинно изображение на по-съкровени и по-неуловими процеси, същината на които няма нищо общо със своеобразните и подчинени на други закони физиологически явления. Дотолкова, доколкото и при художественото произведение има една по-елементарна изходна форма, доколкото и то е нещо в нас, преди да добие външен живот, и доколкото постепенно то му оформяване означава естествено разширяване и попълване на първоначално дадената по-малка цялост, ние можем да говорим и при него за „органически“ развой. Но оставим ли тези твърде общи представи, гдето проличават някакви успореци между психологическо и физиологическо, анализата на духовната работа при възникване на едно художествено дело открива безброй по-съществени моменти, които имат съвсем специфичен характер и не се родят ни най-малко с фактори и причини, за които ни учи анатомията или морфологията. Било че имаме предвид по-несъзнателната и емоционална страна на творческия процес, било че вземаме във внимание дейността на разума, било пък че анализираме стил и съдържание на самото произведение, навред ние се натъкваме на

² R. M. Werner, *Lyrik und Lyriker*, Hamburg, (1890), 24, 48.

проблеми, които най-малко могат да очакват осветление от издирванията върху органическия свят с помощта на микроскоп и на химически реакции. И ако тайната на физическото зачатие не може досущ тъй да бъде доловена абсолютно, както и тайната на една художествена концепция, дело на „вдъхновението“, всеки трябва да се съгласи, че това не свидетелства за родство на явленията, а показва само, че има граници за всяко човешко познание.

И тъй пог концепция ние ще разбираме двойния факт на една вътрешна дейност и на един пръв резултат. Чрез участието на фактори, естеството на които може да бъде посочено, творческата мисъл създава една ядка, една праформа, от която по-нататък се извежда пълното произведение. Как се проявяват тези фактори и какво представя тази ядка, основа на сетнешната развита цялост?

От основно значение тук е познанието, че концепцията предполага действието на една емоционална струя, която се явява неизбежен предвестник и двигател на творческите образи.

Самите поети, доколкото по самонаблюдение долавят ембриогенията на творбите си, еднородно отбелязват като спътник на своята работа настроението. Всяка нова идея, всяко изнамиране, всяко изживяване на образи, които влизат като части на внезапно или бавно схваната цялост, е съпроводено от някакво чувство с по-общ или по-специален характер. Творчество без настроение, строителна работа на поетическата мисъл без присъствието на един явен емоционален фактор е нещо немислимо. Разбира се, в зависимост от естеството на поетическото вещество, което носи ту по-субективен, ту по-обективен характер, и в зависимост от индивидуалния начин на изживяване, кое-

то се движи по всички степени на по-безстрастно, по-спокойно или по-бурно, по-сърдечно отношение към дадено съдържание на съзнанието, този емоционален фактор може да има най-различни отсенки, еднакво по сила и по насока. Но че изобщо той е неизбежен другар на продуктивната и най-често несъзнателна умствена работа, не подлежи на съмнение, както вече изтъкнахме.³ За разлика обаче от случаите, гдето преките впечатления пораждат представи, които тепърва след своята поява в съзнанието водят към някакво чувство, при картините, възпроизведени по спомен или дело на въображението, най-напред изпъква техният емоционален компонент и едва след това се съзнават самите те като нещо, което не е било предвидено. Последователната поява „представа – чувство“ характеризира възприемането на обективното, тъй като тогава най-напред постъпва обусловеното от усещанията съдържание и после неговата субективна реакция, емоционалното възбуждение; редицата пък „чувство – представа“ говори за това, че преди да изпъкнат в съзнанието, елементите на новото съдържание са се намирали в обсега на „несъзнателното“ или са били по-тъмно съзнати и като техен предвестник и застъпник в ясното съзнание се долавя само чувството.⁴

За да минам в центъра на вниманието, за да получа потребната отчетливост, образите, които нямат оправдание във възприятията на момента и които в същото време представят една свободна групировка на даденото от стари възприя-

³ Вж. по-горе.

⁴ Срв. Wundt, Physiologische Psychologie, III, 113; Grundriss der Psychologie, 269; Psychologische Studien, III (1907), 350.

тия, трябва да се пробудят бавно в дълбоките кътове на подсъзнанието, да се съчетат там в цялостна картина. Докато трае този скрит процес на кристализиране, на оформяване, единствен негов симптом се явява свързаното с него настроение. Това настроение, завладяло душата и наклонно да изтиква почти всичко, което му пречи, е явен белег за сериозната работа в тъмното царство на творческата мисъл. Само когато е завършен процесът, настроението бива последвано и от сродното нему отчетливо видение. И ако това последното не бива ясно схванато още от самото начало, причината се крие в невъзможността да бъде предмет на вниманието това, което още не съществува като готова цялост, т. е. в невъзможността да гради въображението нови постройки, докато всяка отделна част изпъква еднакво релефно в съзнанието. Поради теснотата на съзнанието или по-право поради необходимостта да се намират в зрителната точка на съзнанието само твърде малко елементи всяка синтеза на много такива би била там изключена. Ясната представа за едно нещо отстранява погледа върху всичките неща, които спадат към общата картина. Ето защо последната се подготвя в една полутъма, гдето е възможно да се долавят едновременно всички части, без ни една да се аперципира преди другите. И само в изключителни случаи се наблюдава подобно скачане от несъзнателното в съзнателното, подобно ясно изпъкване на отделни членове от неизвестната още верига, което говори за незавършена концепция, за нарушен ток на мислите, за липса на яка връзка между частите на цялото. Защото не трябва да забравяме, че изобщо мисли и сложни образи не са нещо установено, което готово иде в ума, а променчиви процеси, които му се повишават, му понижа-

ват. По правило обаче новата цялост като нещо завършено вече се явява изведнъж, неочаквано, без едно от нея да изпреваря друго. До момента на това откровение художникът се намира в състояние на напрегнато и несъзнателно търсене, чувства в себе си, както се изразява Джемс,⁵ една „мъчителна празнина“, тъй активна като ръководен мотив при решаването на проблема, както е и присъствието на образите. Възбуждането, което се изпитва, иде тъкмо от безвестните още вътрешни съдържания. Макар и несъгледани, те бродят в душата по периферията на вниманието и предизвикват толкова по-явно уловими и определени чувства, колкото по-силно занимават духа, колкото по-органически са свързани със светоглед, temperament и жизнени интереси на личността.

Имаме ли предвид тези явления, ние лесно можем да си обясним и някои факти, които на пръв поглед учудват. Случва се именно – както у продуктивни натури, така и у обикновени хора, – че се изпитват определени чувства, които съвсем не отговарят на представите в даден момент; че настроенията не са ни най-малко мотивирани от съзнатите мисли и образи и получават своето пълно оправдание едва от ненадейно дошлите след това спомени. Очевидно емоционалните състояния тук са влезли в кръга на вниманието, преди още да са се избистрили съответните представи, и когато тези изтикат другите по-ясно съзнати, но и по-малко интересни представи, тогава се вижда откъде иде и какъв смисъл има странното отначало настроение.⁶ Възможно е освен това настроението

⁵ W. James, The Principles of Psychology, v. I, 584.

⁶ Wundt, Physiologische Psychologie, III, 107.

изобщо да не успее да извади на пръв план онези интелектуални свои основания, ако те бъдат кръс-тосани от други процеси на ума или от по-свежи и по-силни усетни представи, така че то да остане съвсем без мотиви, съвсем без оправдание. Но теоретически ние трябва все пак да приемем съществуването на такива смътно възпроизведени основания, като допуснем, че те не са могли поради своята мъглявост или чуждата намеса да изплуват над прага на най-слабото съзнание.

Настроението, което предхожда и съпровожда образите, може да има за отправна точка не само тези несъзнати отначало елементи, но и един опит, едно впечатление, което действа пряко на съзнанието и обуславя характера на по-нататъшните вътрешни преживявания. Този опит от действителността, породил силно или слабо възбуждане, дал тласък на чувството, се оказва в някои случаи неспособен да послужи като вещество за поетическа концепция и тогава – по асоциации, които не всякога се удават на анализа и разкриване и които водят мисълта по далечни и скрити пътища – се достига до образи, от които по-рано е нямало никакъв помен. Съединителна брънка тук са посредническите представи, останали в мрака на несъзнателното, и общата емоционална струя. Поводът откънати значи предизвиква работа на мисълта, като отлъчва настроение, което иска да се облече във форма, настроение, което трябва да намери своя съд, за да бъде изживяно. Между начало и край на продуктивното състояние се вмъкват по такъв начин толкова преходни образи, че връзката не се разбира съвсем или най-малкото тя изглежда твърде далечна и случайна. Във всеки случай настроението, свързано с невлезлите още в съзнанието творчески образи, е получило първия си подтик от пред-

стави, които нямат вече непосредствено отношение към тях; то указва на един външен повод, послужил като пробудител на задрямалата енергия за спомени и фантазни представи, при което последните засилват още повече настроението, като му придават и художествена стойност.

В стихотворението *Първи януари* от Лермонтов ние имаме илюстрация на тази възможност да се изхожда от реални впечатления и чрез настроението да се дохожда до значително отдалечени образи, които стоят в пълен контраст с тях. Картината на един великосветски бал, шумът на музиката и на танца, гледката на бездушни хора, с маска на лицето и студенина в сърцето, всичкият този блясък и тази суета наоколо отправят въображението към детинските спомени на поета, в които има тъкмо онова, от което няма ни следа тук: чисти радости, природа, естествени отношения. „Светлите звуци на погиналите години“ създават за момент едно живо настроение, по стъпките на което възкръсват родните места, селото, градината, заспалата река, потъналото в омара поле; и после пред погледа минава тъмната алея, където поетът като дете броди сам и където то при слабия нощен светлик тъпче жълтите листа, предавайки се на първите си сладки копнежи:

Так, царства дивного всесильный господин,
Я долгие часы просиживал огни,

И память их жива поныне:

Под бурей тягостных сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно сред морей

Цветет на влажной их пустыне.⁷

⁷ Лермонтов, „Первое января“ (1840).

Опомни ли се поетът из тази илюзия, възвърне ли се към прозата на живота, към обстановката, която изключва онова поетическо настроение, той попада в ново настроение, изпитва някакво озлобение и странно желание да смути щастието на другите, като запрати в лицето им „железний стих, облитый горечью и злостью“.

Срещу раздвоеното настроение в този случай ние имаме при други асоциации, отдалечени също тъй значително по съдържание, пълно единство на основното чувство. Непосредствен житейски повод и образ на спомена или на въображението стоят в такава хармония, че тъкмо тези образи могат да предават напълно емоциите, породени от дадени впечатления. Така мотивът на поемата *Последните дни на Хутен* от Конрад Майер е подсказан от действително преживяване, макар да ни отвежда към миналото и да е дело на въображението. В своята автобиография швейцарският лирик и новелист разказва под 1870 година колко силно било впечатлението му от немско-френската война и как съмнението в душите на швейцарците повело и самия него към избистряне на националното му самосъзнание. „Обхванат сега от едно незабелязано узряло племенно чувство, аз се отърсих по този исторически повод от всичко френско в природата си и вътрешно тласкан да дам израз на тази промяна в светогледа, написах *Последните дни на Хутен*.“ За връзка между настоящето и миналото служи мисълта, че Хутен, който винаги е хранил в душата си бляна за една обединена и силна Германия, би изпитал голяма радост, ако можеше да предугади величието на отечеството си. Майер рисува във въображението си картината как от цюрихския остров Уфенау, където се е оттеглил да търси лек за страданията си и спокойствие след бурите на

живота си, Хутен слуша с трепетно вънание топовните гърмежи край Белфор, които през тишината на зимата могат да стигнат до височините над езерото. Така той влага в душата на Хутен, една толкова сродна с него историческа личност, своята собствена радост, като си позволява по-нататък, проектирайки настоящето в миналото, да вмъкне в 37 романца на поемата си една апопеоза на Бисмарк, „немския ковач“, която подсеца за отпавната точка на цялото творческо преживяване.⁸

Следователно продуктивното настроение може да се облече ту в образи, които нямат почва в непосредствената действителност, ту в образи, подсказани направо от тази действителност. Важно е да се намери съответствие между настроението и онова, което ще се даде като положително съдържание; откъде ще дойде съдържанието, дали от прекия повод за настроението или от породените по-късно, възпроизведените представи, не важи. В едни случаи поетът посяга към току-що преживяното; в други случаи той се връща към фактическите спомени; а в трети той създава изкуствен опит с помощта на въображението. Меродавно е всякога настроението: настроението, което очиства душата от други, чужди съдържания и се стреми да се отреагира в слово. „Има, както говори Яворов, често пъти един реален повод, който ти дава настроение, дава ти образ, дава ти всички материал за едно стихотворение; и може би това е най-щастливият случай.“ Има обаче и такива преживявания, които водят към поетическа продукция, без сами да са най-подходящ неин израз. „Въз-

⁸ K. F. Meyer, Huttens letzte Tage (1871).

можно е един външен мотив да предизвика настроение и сетне да се върнеш към този мотив и да го разработиш поетически. Но при същото настроение ти можеш да отхвърлиш този мотив и да вземеш друг, който може би има тайна връзка с него... Така че преди всичко настроението, после конкретният, външният, строго определеният мотив.“ Ако следователно ние казваме, че веднъж има „реален“ повод, а други път не, ние усвояваме едно чисто формално гледище. „Всъщност, мисли Яворов, мотивът, истинският мотив (на стихотворението) в повечето случаи предхожда физическия.“ Поетът използва впечатленията си, но използва ги тогава, когато – често пъти след дълго време – е попаднал в продуктивно настроение. „Всички обстоятелства създават настроение. Иде настроението: не знаеш какво ще напишеш. И тогава търсиш един реален мотив, в който да го изразиш.“⁹ Така обяснява сам Яворов потеклото на своята *Градушка*. В поемата той е дал израз на една „тъпа болка“, която в даден момент силно го е тревожила и от която той е трябвало да се освободи.¹⁰ „Физическият“ мотив, настроението, повисено до афект, може толкова по-лесно да бъде обективизирано, че то, извикано от непосредствен повод, влиза във връзка с представата на спомена, които имат в по-силна мяра същата емоционална насока. Ако непосредственият, реалният повод не е годен за художествен мотив, толкова по-благодарно вещество дава обективното преживяване от детинство, отдавнашният, но жив спомен за градушката в родния град. Така субективно и обективно, лично и безлично могат да бъ-

⁹ Към психографията на П. К. Яворов, § 22 и 23.

¹⁰ Пак там, § 24.

гат слети в една цялостна картина, която при всичките си качества на частна изповед остава художествен израз на едно добре мотивирано от външните обстоятелства настроение.

2. МУЗИКАЛНО НАСТРОЕНИЕ

Към характеристиката на това настроение при поетическото творчество, доколкото то предхожда идеята, съдържанието, мотива, принадлежи не само неговата особена насока, но и неговата музикална отсянка.

Търсейки съществения белег на поетическото слово, дефиницията на словесното изкуство, някои писатели спират внимание на това, как думите, в които трепти сърце и страст, придобиват от само себе си музикална багра. Възбуденият човек под напора на силно чувство придава на речта си, без да ще, по-висок тон, превръща я като че в песен. Музикалното в поезията достига не само формата, но и съдържанието; не само ритъма и звука, но и основната идея и никога не би могъл да изчерпи с логически представи впечатлението си от една лирическа изповед. Само тогава мисълта, образът, настроението стават поетически продуктивни, когато те обият музикална багра. „Ние ще наречем поезията, казва Карлайл, музикална мисъл. Поет е онзи, който мисли по този начин. В основата взето, всичко зависи от силата на духа: правда и дълбочина на погледа правят поета поет. Взири се само дълбоко, и ти долавяш мелодически: вътрешната ядка на природата е навред музика, трябва само да умееш да достигнеш до нея.“¹¹

¹¹ Т. Карлайл, Герои и героично в историята, III.

Този теория върху потекло и естество на поезията би могла да бъде взета сама за поезия, ако нямаше в нея известна правда, интуитивно открита, която заслужава пълното внимание на учения. Защото, без да прибягваме до по-новите възгледи върху потекло на езика и вътрешни предпоставки на поезията, ние сме в състояние да проверим вече над себе си как при слушане или прочит на един стихотворен текст още от самото начало, още при първите думи се настройваме симпатически и сме тутакси в състояние да разбираме или по-право да проникваме, без още да са изпъкнали отчетливо във въображението всички нагледни – толкова силна и толкова сигурна е чисто несъзнателната енергия, която изхожда от музикалната страна на словесното изображение. Както живописецът има най-обща цветни видения, преди да е схванал фигурите в техните подробности, и както зрителят, поставен пред една картина, ще почувства отначало тъкмо тази неустановена игра на багрите и сетне ще разбере предмета във всичката му пълнота, така поет и читател долавят в себе си най-напред вълните на едно музикално настроение, имат едно слухово възприятие, което само полета-лека се избистря в образи и в съдържание или смисъл. На това основание и вземайки предвид първенството на музикалния спътник, поетът на чистото изкуство А. Фет изтъква: „Поезията и музиката са не само родствени, но и неразделни. Всички вековечни поетически произведения – от пророците до Гьоте и Пушкин включително – са всъщност музикални произведения, песни. Всички тези гении на дълбокото ясновидство са пристъпвали към истината не откъм страна на науката, на анализа, а откъм страна на красотата, на хармонията. Хармонията е също истина... Търсей-

ки да възсъздаде хармоничната правда, 'душата на художника сама попада в съответния музикален строй... Няма ли музикално-настроение, няма художествено произведение.¹²

Поезия и музика, слово и мелодия се досягат отблизо в своите корени; бидейки материалът им все същият човешки глас. Но начините, по които се обработва този материал, и целите, които се гонят, се различават много помежду си. Поезията взема гласа, звука в неговата артикулирана и осмислена форма, тя се стреми към изображение на по-определени преживявания; песента, вокалната музика, наопаки, бораби с неартикулирани звуци, с тонове, които се отличават по височина и по интервали, и нейната сила е в изображението на най-неопределените, инстинктивните вътрешни движения. Едната се домогва до илюзии, които заменят непосредствените впечатления, другата достига в най-благоприятен случай до внушения, лишени от какъвто и да било положителен елемент на въображението или на мисълта. Но няма съмнение, двете изкуства, доколкото разчитат на въздействие чрез звуци, показват и някои сродни черти. Тъкмо в поезията редом с онова, което е дело на понятията или на нагледите, ние откриваме съвсем алогичното на звуковата живопис, т. е. една чисто акустическа страна на словото, която не би трябвало да се подценява само за това, че не говори пряко за предмета. Освен това смяната на силни и слаби най-малки единици, ритмичната разпоредка на думите, както и групировката на отделните членове в по-големи цялости, в строфи, в своеобразни извивки на словесното движение напом-

¹² А. А. Фет, Два писма о значении древних языков (1867).

нят живо принципа на строеж при музиката, която има тъй също за върховен закон правилното повторение на елементите, ритмичното им разчленяване. Ритмично-мелодичното естество на поетическата реч указва следователно на вътрешни предпоставки, които са налице и при музикалното творчество. И за разбиране е защо в еволюцията на изкуството поезия и музика вървят дълго време ръка под ръка, възлизайки дори към един по-раншен синкретизъм, где то първо танц и песен са нещо неразделно в името на ритмичния принцип, а после остават да вървят взаимно само словесното и музикалното, освободени от всичко хореографско.

Това, което ни интересува тук, то е, че продуктивното настроение у поета, преди да доведе до цялостната нова идея, показва явен музикален колорит. За негов обективен показалец служат ритъмът и мелодичната стойност на звуците в готовото вече произведение. И както тези са твърде разнообразни от поет до поет въпреки общите метри, заветвани от традицията, така са разнообразни и индивидуално отсенени съответните вътрешни движения, преди да се е гошло до отливане на настроението в слово. Вътрешната хармония, вътрешните ритми показват нещо самотно, нещо инстинктивно, което не се повтаря го-суц тъй и у другото, понеже те отговарят на личните естествени разположения в характера и го-хождат с необходимост, без да се търсят. Както вярно забелязва поетът Ернст Вебер, доловил от непосредствен опит същината на творческия процес: способността да се реагира на това или онова впечатление от външния свят с един своеобразен такт на духовното въннение „лежи в кръвта“. Поетическите ритми са „образи на слуховия усет“, както поетът го открива в себе си при това или оно-

ва преживяване, при този или онзи спомен.¹³ Интересно е освен това да се забележи, че ако положителното съдържание, мотивът е твърде общ и главната тежест на вътрешното преживяване пада върху самото настроение, поетът неволно подчертава там музикално-словесната страна за сметка на предметното и идейното. Особено при кратки символически неща, където се вадят на показ неяснени, неуловими трепети на душата, ритмично-мелодичната стихия влиза в пълните свои права, посещавайки така за онова, което не може да бъде по-ясно, по-пряко казано. В *Благовещение* на Яворов напр. имаме една разпоредба на гуми и една инструментация на гласни и съгласни, която явно стои в хармонията с настроението, смътно и силно, предизвикано от тържествените утринни звуци на камбаната:

Прохладен лъх от ангелско крило,
О ангел, о дете,
Зефирен лъх от ангелско крило
Сред зной облъхва моето чело...
Мелодия неземна сред нощта,
О песен, о дете,
Мелодия възшебна сред нощта
Люлее и приспива мисълта:
Зора се нова зазорява във
И празничен се носи звън.¹⁴

Как чрез повторение на ритмичните конструкции и чрез модулация на гласни и срички поетът иска да улучи тук ритъма на основното чувство

¹³ E. Weber, Die Epische poesie, Leipzig, 1909, 53, 64.

¹⁴ П. К. Яворов, Подир сенките на облаците, 145.

или да рисува акордите, доловени с външния слух, за това ще имаме случай да говорим по-нататък, когато изучаваме свойствата на поетическия език изобщо и звуковата символика частно.

Че сами поетите си дават добре сметка за този музикално-ритмичен характер на продуктивното настроение, личи от показанията им, правени по свой почин или по повод на анкети. Ще приведем някои от тези показания, за да се разкрие известна страна от тайната на творческия процес. Те идват да потвърдят заключението, основано на психологическа анализа и на наблюдения из историята на езика, че при поетическата концепция обикновено първо се вестява емоционално-музикалното и едва след него се оформява образно-идейното.

Така в едно знаменито писмо от 1792 г. Шилер съобщава на приятеля си Готфрид Кьорнер между друго, че не всякога живата представа за предмета, а някаква необходимост от него, някакъв неопределен нагон към изливане на накупели чувства създавал произведения на въздушевлението. „Музикалното на едно стихотворение ми се носи много по-често пред душата, когато седна да пиша, отколкото ясното понятие за съдържанието, от което едва ли нещо е установено. На тази бележка ме навежда моята *Химна на светлината*, която ме занимава сега в някои моменти. Аз нямам никаква идея за това стихотворение, имам само едно предчувствие и все пак мога предварително да обеща, че ще го създам.“¹⁵ Същото самонаблюдение прави Шилер и четири години по-късно, обсъждайки в едно писмо до Гьоте своята метода на работа. Той е

¹⁵ Шилер до Кьорнер, 25.V.1792.

своеобразно възбуден от плана си над една грама, той има само скелета ѝ, но вярва, че ще може да мине към изпълнение, понеже важното там било настроението. „Чувството у мене е отначало без определен и ясен предмет; юози предмет се оформява едва по-сетне. Известно музикално възбуждение на духа върви пред него и по стъпките му дохожда после поетическата идея.“¹⁶

Гьоте постъпва при творчеството си по същия начин. В романа си *Вилхелм Майстер* той прави една косвена изповед, като кара героя да импровизира стихове под диктовката на „пеещия демон“ в него и да говори на двамата песнопойци, когато те го питат не му ли хрумва и нему, пътувайки, някоя песен: „Природата ми е отказала хубав глас, обаче, струва ми се често, някакъв таен гений ми нашепва нещо ритмично, така че, пътувайки, аз се движа в такт и в същото време дочувам тихи вътрешни тонове, които придружават някоя песен, която тъй или иначе ми се вестява.“¹⁷ Не само лириката, но и прозата на Гьоте свидетелства за музикалния слух на поета, за това, как всичко, което въображението изнася, минава през медиума на мелодически обогатеното настроение. Възгледът му, че „тоновото изкуство е истинската стихия, отдето произтича и гдето се възвръща всяка поезия“¹⁸, разкрива естеството на собственото му творчество, издигнато така до обща максима. Той иде да оправдае и убеждението му, че за разума са недостъпни всички поетически продукти, никнали от едно дълбоко настроение. Когато окоето му се изпълни с една картина, способна да повиши чувството,

¹⁶ Шюлер до Гьоте, 18.III.1796.

¹⁷ Wilhelm Meisters Wanderjahre, кн. III, гл. I.

¹⁸ Goethe, Tag und Jahreshefte (1805).

или когато преживяване и спомен раздвижат духа и създадат необходимост за освобождение чрез слово, вътрешните ритми и звуци се вестяват от само себе си, из недрата на подсъзнателното. Предметът, окръжен от ореола на някакъв ентусиазъм, намира отражение в светли и звучни тонове; мрачното, мъчителното, безпокойното търси някакъв плачливо-тъмен размер. Тук и там „тактът се ражда от поетическото настроение несъзнателно и поиска ли човек да мисли за това, когато създава едно стихотворение, би се побъркал и нищо свястно не би произвел“¹⁹. Обзет от страст да довърши своя *Фауст*, след като първият фрагмент е отдавна готов; извикал във въображението си скъпите сенки на онези, която първи слушат неговите поетически излияния, той изпитва жива мъка по загубеното участие, сърцето му копнее за някогашното и, както се рони сълза подир сълза, виж – думите летят насреща му, гаят ухото му с „неопределени тонове“ и песента е на път да се рогне, без да бъде търсена.²⁰ И както поетът намира неволно хармонията между настроение и думи, така и възприемащият читател минава инстинктивно от думите към мелодията:

Ton und Klang jedoch entwindet
Sich dem Worte selbstverständlich.²¹

Поетите от ранната романтическа школа в Германия, особено Тук и Новалис, отчасти и Хайне по-късно, държат вече съзнателно на всичко ритмично-звуково, дори на несъобразното с разума,

¹⁹ Eckermann, Gespräche, 6.IV.1829.

²⁰ Goethe, Faust, „Zueignung“.

²¹ Goethe, Westöstlicher Diwan: „Höheres und Höchstes“.

прогласявайки музикалността на стиха за главен белег на възхновеното творчество. Клайст смята музиката „като корен или като алгебрична формула на всички останали изкуства“ и е наклонен да „свежда към тонове всичко общо, което мисли върху поезията“. Той вярва, че „в генералбаса се съдържа най-важните обяснения на поезията“. Рано починалият приятел и сътрудник на Тук, най-чистият представител на романтическия идеализъм, Вакенродер (1773-1798 г.), ненавижда езика като грубо и несвършено оръдие, неспособно да предаде нито безплатното видение, нито пълните с живот наглед; в замяна той величае музиката като истинско изкуство на изкуствата, което заразява толкова мощно духа, колкото по-тъмен и по-тайнствен е нейният орган. Все така и един французки романтик, Ламартин, тълкува по-късно, че не може да предаде в думи, в слово онова, което звучи в душата му: „Това, което е най-добро в сърцето ни, не излиза никога... Поезията е вътрешна песен.“²² Какви поеми биха никнали, мисли той, ако това, което вълнува сърцето на човека, вътрешната музика, намереше език, на който да бъде артикулирано. Душата е безконечна, а езиците са малко число знаци, нагодени за ежедневните нужди, и те са безсилни да предават „милиардите ноти, които страстите, мисълта, бляновете, любовта, молитвата, природата и бог правят да звучат в човешката душа“²³. На същото това основание и руският романтик Лермонтов дохожда до резигнацията, че е напразно старанието да се търси израз за скритите в душата вълнения:

²² Lamartine, Recueils poétiques.

²³ Lamartine, Méditations poétiques.

Случится ли тебе в заветный, чудный миг

Открыть в душе давно-безмолвной

Еще неведомый и девственный родник,

Простых и сладких звуков

полный —

Не вслушивайся в них, не предавайся им,

Набрось на них покров забвенья,

Стихом размеренным и словом

легким

Не передашь ты их значенья.²⁴

Изповеди от този род са нещо обикновено по-късно. И интересно е какво заключение теглят някои поети от тази невъзможност да се изкаже в ясни думи пълнотата на сърдечните трепети и на въздушните видения. Другарят на Вакенродер, Тук, не може да овладее поетическата форма нито в тази степен, която се угада на останалите негови съвременници, особено на Гьоте, затова съзнателно се стреми да въплъти или по-право да загатне образи и настроения чрез словесно-музикална живопис, превръщайки поезията в мелодия. Максимата си той изказва в стихове:

Liebe denkt in süßen Tönen,

Denn Gedanken stehn zu fern...²⁵

Така и Новалис, много по-голям лирик от Тук, говори в своя недовършен роман (гдето рисува в символична форма развоя на един романтичен поет) за настроения и впечатления, които пораждат песен в душата: „Когато на една височина напуснатата

²⁴ Лермонтов, „Неверь себе“ (1839).

²⁵ L. Tieck, Schöne Magelone (1796).

местност биде изведнъж осветена от изгрев слънце, у изненадания юноша тутакси се отзоваха на тъмната смяна на мислите стари мелодии в душата му.²⁶ Из това поетическо-музикално настроение въображението строи чудни картини на далечното, на недостижимото, на приказката и блянят или чувството намира своя естествен компонент в ритъма на поетическото слово, на стиха. „Душата е според Хайне праседалище на метриката; който няма по рождение способност за музикални настроения, той ще търси напразно в книгите и в теориите поука върху тайните на поетическите размери.“ Тези размери или метри произтичат само от истинско поетическо настроение и не могат да бъдат усвоени с подражание: от значение е само „вътрешната метрика, която има за норма ударите на сърцето“. Затова Хайне хвали у Имерман цезурите, тези „тайни поемания на дъх от музата, чието по-късо или по-дълго траене знае само онзи, който е бленувал в нейните прегръдки“²⁷.

Биографът на Фридрих Хебел свидетелства, че и този художник на сериозните идейни преживявания изхождал при творчеството си от вътрешни тонове. Никнещото стихотворение му идвало винаги с една мелодия.²⁸ Сам Хебел, работейки над една грама, бележи в дневника си под 22 август 1848 г.: „В настроението на поета има нещо много лунатично, то може да бъде също тъй леко пропъдено, както сънното пренасяне на лунатика. Чудното е, че в такова настроение аз чувам всякога мелодии и понапявам това, което пиша, според тях. Така, то-

²⁶ Novalis, Heinrich von Ofterdingen (1799).

²⁷ Хайне до Имерман, 25.IV.1830.

²⁸ Emil Kuh, Biographie Fr. Hebbels, II, 655.

зи път особено мястото: „Titus, du siehst, wie meine Tochter trauert!“²⁹ Поетът Hebbel, по-риторичен и с елегантен стил, преживява тъй също мелодически своите мотиви. „Един протегнат звук, един повисен и после замиращ тон, който голавяш в гърдите, може да гостави безгранично щастие.“ И в стиховете си той признава:

Ahnungsvoll im Busen klingt mir
Dunkler Melodie'n Gewühl...³⁰

А тиролският поет Адолф Пухлер привежда в дневника си под 20 декември 1859 г. наблюдението, че през всяка епоха на живота си той бил овладяван от особена тоналност на поезията. Настъпването на такива епохи след дълги неми паузи зависело от преживяванията. Наелектризиран веднъж поетът, достатъчен бил и най-незначителен тласък, за да изскочат искри, „както и при наситен разтвор кристалите се явяват от най-слабо сътресение...“³¹

Според съвременния лирик Ернст Вебер³² поетът изхожда по правило от едно ритмично-мелодично настроение. „В това настроение пада камъкът на мисълта и извиква духовни вълни, които се стремят към езиков израз, които трябва да станат стихотворение.“ Мисълта, поводът може да гоиде и направо отвън, но пътят на творчеството е пак същият. Външният повод причинява надейно ритмични вълнения в душата и по тях следва мелодията, следват гуми и картини. Само

²⁹ Fr. Hebbel, Tagebücher, III, 311.

³⁰ Срв. R. Werner, Lyrik und Lyriker, 262.

³¹ Срв. R. Werner, и. с., 446.

³² E. Weber, Die epische Poesie, 56, 61.

когато една идея успее да извика този ритъм и съпровождащата го мелодия, за да се окъпе и освежи в избора, бликнал у поетическата личност, само това идея става поезия. Ритъмът е нещо специфично човешко, той лежи в нас, макар понякога да е подсказан и от едно външно впечатление – от шума на дърветата, от хвърченето на група гълъби, от ритмичните удари на трена и т.н. Прегизвикан от нашето собствено състояние, от стъпките ни, от бързото или бавното дишане или пък от равномерните възприятия на окото и на слуха, ритъмът се чувства вътрешно като усет за някакъв такт, който се движи от 2/8 към 3/4 или 5/8, или от 4/4 и 6/4 към 9/8, 12/8; но обикновено повече от три силни степени не се вестяват. Какво понататък? Поетът пояснява:

„Душата задържа яко тези вътрешни движения; тя започва да се люлее в своеобразните повдигания и снужения, в това приятно насам и нататък. Други органи попадат в същите колебания – най-напред онези за тонови образувания. Започва се някакво напъване без смисъл, най-често с носов призвук, като че език и устни са неудобни да гадат внятен израз на ритъма. Започва да се развива една мелодия. Човек не знае дали тя е нова, или стара, дали е слушана някъде и някога, или не. Тя му се струва чужда и своя едновременно. И неволно ѝ дохаждат на помощ като основа, звуци, срички и гуми... От всичко това не е необходимо да произлезе стихотворение. Своеобразното настроение може да изчезне и с него ритъмът и мелодията. Но то може да даде един ред, едно изречение, една мисъл, която започва да се колебае в такта на несъзнателно никнал ритъм и да зазвучи в качванията и снуженията на извиканата от ритъма мелодия. Този момент е собствено продуктивният. Тук трябва да встъпи идеята.“ Понякога идеята идва с мъниеносна бързина, прегизвикана от някоя дума на мелодията; понякога

обаче мелодията изчезва, забравя се, но само наглед. „На следния ден, след една седмица; може би след една година, често при обстоятелства, когато най-малко се очаква, онзи своеобразен звук идва пак, обхваща ни онзи ритъм отново и този път ненапрасно. Част от раждането за стихотворението е дошъл. Някое преживяване, което сме имали между това, се вмъква в онова ритмично-музикално настроение и стиховете почват да текат и да шумят, сякаш тласкани от една вътрешна сила.“³³

Това госта пълно описание на поетическата концепция, тази анализа на продуктивното настроение иде да попълни по-кратките указания на други поети и тя има това предимство, че е пак дело на непосредствено наблюдение, на личен опит, бидейки свидетелят в случая и творческа натура. Как трябва да си представяме по-конкретно преживяванията и образа на писателя в момента, когато той дочува вътрешната музика, дори си я шепне изтихо и когато той е намерил вече темата си, идеята си, та може да мине към фиксирането ѝ, предава ни въз основа на собствена практика Тургенев. В романа му *Новъ* героят, настроен поетически, се чувства съвсем откъснат от действителността, цял обзет от някаква тъга, от някаква меланхолия, причините на която му са неизвестни. В това състояние той започва да импровизира стихове:

„Нежданов до того углубился в свои думы, что понемногу, почти безсознательно начал их передавать словами: бродивший в нем ощущения уже скалдывались в мерные созвучия... – Фу ты черт! – воскликнул он громко. Я, кажется,

³³ E. Weber, Die epische Poesie, 54.

собираюсь стихи сочинять! – Он вострепенулся, отошел от окна... и принялся разхаживать по комнате... Прежние созвучия опять зашевелились в нем. Он остановился, задумался... Потом руки его, как бы осязая, отыскали и открыли ящик стола, гостали из самой-ей глубины исписанную тетрадку... Он опустился на стул, все не меняя направление взгляда, взял перо и, мурлыча себе под нос, изредка взмахивая волосами, перечеркивая, марая, принялся выводить строку за строкой...³⁴

3. РИТМИЧНО-МЕЛОДИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ

За да допълним показанията от този род и за да се види доколко те предават една обща истина върху художественото зачеване и изпълнение, ще предадем и мнението на двамата от най-добрите наши поети, именно на Яворов и Кирил Христов. Без да знаят за практиката или изявленията на цитираните поети и единствено въз основа на самонаблюдението си те можеха да нахвърлят независимо един от друг, госта изчерпателна и точна картина на своите творчески преживявания.

Така, запитан през 1911 г. върху това, как дохожда до мотивите на своите стихотворения, Яворов ми обясни с присъщата си проникателност: „Мотивът ми се явява като една мелодия. Като река да си го тълкувам как е, то е настроението. Това настроение ти се явява като една мелодия, която ти звучи в душата... Оттам си обяснявам тази музикалност на моя стих... Преди всичко музиката на стиха, после иде словото,

³⁴ Тургенев, Новъ, ч. I, гл. IV.

после иде съдържанието... Значи звучи в душата ти една мелодия. Тя изхожда от едно настроение, което носи любовен, семеен, социален характер. И в тази посока търся гумите, за да изразя мелодията. И човек почва да монологизира в душата си...“ Според Яворов едно стихотворение се явява у поета винаги в своята цялост. „Аз го виждам – неговата среда, неговия край; аз го виждам цяло. То не е стихотворение даже, то е един монолог. После този монолог се кагансира, после се римува; и в края на краищата имаме стихотворение-то.“ И пояснявайки отново фазите, през които минава продукцията, поетът съобщава:

„... Като си мисля как върви, мисля: музика, мелодия, определена мелодия (тук влиза размерът, кагансът – амфибрахий ли, анапест ли); после търсиш да гадеш гуми на настроението, то минава през една фаза на прозаическа работа; подир това, на станок, готовата музикална пиеса се разпъва от само себе си и се явява в окончателна форма.“ Но откъде иде асонанцията на някои негови стихотворения, богатата звукова живопис? На въпроса Яворов отговаря: „Аз съм се домогвал до музика, музиката се постига по този начин, но как става това, не съзнавам.“ В момента на творчество вниманието му е погълнато от друго нещо: „Винаги съзнавам настроението и подир това почват да се роят гумите.“³⁵ А върху временното отдалечение между „реален“ повод и настроение той мисли: „Кое да наречем повод? Мотива ли? Аз съм се срещал с моята „възлюблена“ – това ме е възхитило, друго ме е огорчило. Вечерта или подир една година това се яви разказано в едно стихотворение. Аз имам такива случаи, казах вече, когато стиховете са писани на гърба на картичка, като писма. („Днес получено писмото, до вечер-

³⁵ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 12.

та е пратено стихотворението“ – говореше той по-рано за такива импровизации.) Други са станали мотиви на стихотворения много по-късно.“ Зависи значи от случая. „Иде настроението, не знаеш какво ще напишеш. И тогава търсиш един реален мотив, в който да го изразиш.“³⁶

Секвенцията у Яворов от 1911 г.; музика – слово – съдържание, при възникване на поетическото произведение получава потвърждението си от едно показание на Пол Валери от 1932 г. Превръщайки психологическия процес в норма за естетическото възприемане от читателя, френският поет мисли: „Една поема се преценява по три критерия. Първо аз слушам нейната музика без нищо повече, като редица ноти; после аз се наслаждавам от гумите ѝ, вкусвам езика; най-сетне минавам към идеите, ако ги има.“³⁷ Идеите в случая са поетически идеи, предметното и мисловното съдържание, живите нагледы и чувства, съответно мотивът в неговата конкретна пълнота. Тъкмо защото мотивът изпълва в съзнанието по-късно, по стъпките на каданса, на музикално-звуковото и ритмичното, някои поети могат да вярват, че поетическото произведение възниква изключително благодарение на този формален момент. За поемата си *Cimetière Marin* Валери напр. признава, че тя била родена, както повечето му стихотворения, „от неочакваното присъствие в духа му на известен ритъм“. „Бях учуден една заран, когато открих в главата си декасилабични стихове. Този тип е слабо разработван от френските поети на XIX век.“ Отначало се касаело не за някаква идея, а за една

³⁶ Пак там, § 23.

³⁷ Paul Valéry vivant (1946), 242.

„празна ритмична фигура“, за декасилаб, който гразнел въображението и търсел някои „най-прости теми“ от личния афективен или интелектуален живот, каквито скоро се вестили, из спомени-те за родния град, за морето и за една местност край него. От формата към съдържанието и от съдържанието към формата се минава най-непринудено, за да се гоиже до концепцията на поемата. Първично осъзнатото бива ритмичният словесен тип.³⁸ Или, както груг път пояснява поетът в една беседа пред философското общество:

„Намерих се един ден обзет от ритъм, който внезапно изпълна в ума ми, след като известно време имах само полусъзнание за тази странична дейност. Този ритъм ми се наложи с някаква напращивост. Стори ми се, че той иска да добие път, да стигне до свършенството на едно живо същество. Но той не можеше да стане по-отчетлив за съзнанието ми, докато не заемеше или усвоеше по някакъв начин изразителни, словесни елементи, срички, думи; тези срички и думи бяха несъмнено в този момент на оформяването определени от тяхната музикална стойност и привлекателност. Това беше състояние на начален чертеж, на зараждане, при което форма и материя се различаваха малко една от друга, бидейки ритмичната форма в тази фаза едничкото условие за допускане или близане в действие.“³⁹

По същия начин и Вазов изповядва в едно свое стихотворение как стиховете „звънтели“ призори в душата му и как той се видял принуден, ставайки, да ги запише.⁴⁰ Ритми и строфичен строеж се

³⁸ P. Valéry, Variété, III (1936), 68-69, 159; срв. Fr. Lefèvre, Entretiens avec P. Valéry (1926), 62.

³⁹ Срв. A. Lafont, P. Valéry, 213.

⁴⁰ Вазов, Люлека ми замируса, 14.

явявали мимо всяка рефлексия, в зависимост от вътрешния каданс. „У мен, казва той, има всички възможни размери, без да съм ги търсил нарочно. Те идват несъзнателно. Както се сложи първият стих, тъй отиват и другите.“⁴¹

Кирил Христов изтъква нови страни на същата психологична анализа, именно цветните видения, за които говорят Хайне, Флобер, Ото Лувиг и гр. Запитан как се явява у него мотивът, той отговаря:

„Най-напред чрез фигури и чрез една вътрешна музика. Мотивът си е донесъл самичък ритъм и аз не го избирам... Не е безразлично, един нощен мотив напр. дали в хорей ще бъде развит, или в някой от трисложните размери... Това впрочем е малко по-формалната страна. Има една скрита мелодия, която не е толкова правилно редуване на ударени и неударени гласни: това е движението на едни или други звукове, на тъмни и светли – тъмни ш-та, с-та, светло ч. Преди да се дойде до обистрянето, преди да се изрази в думи, тази звукова страна вече съществува, тя като че носи със себе си цветни впечатления: убити или по-живи тонове. Например есенният мотив непременно след звуковите елементи има и цветни тонове, още далеч от възможността да бъдат уловени със средствата на словесното изкуство. Това е за мене най-мъчителният период на творчеството.“⁴²

Доловил такива музикални елементи в своето продуктивно настроение – дори когато работи над грамата си, – Яворов казваше: „... У мен всичко е мелодия!... Ако бях се родил в друга среда, не в Чирпан, щях да отида в музикална композиция и няма-

⁴¹ Ив. Д. Шишманов, И. Вазов, 209.

⁴² М. А., Кирил Христов, сп. „Литературна мисъл“, год. IX (1965), кн. 2, с. 73 нт.

ше да пиша стихове и проза.“⁴³ В действителност Яворов нито обичаше, нито разбираше музиката и предположението си, че би станал композитор при други условия за развитие, той градеше върху обикнатото, но с нищо неоправдано смесване на словесната музика с тоново-нотната. Двете изкуства, поезия и музика, имат толкова различни изразни средства, че рядко един талант смогва да ги овладее еднакво успешно; и двете личности като Хофман или Томас Мур показват умение и вкус както за едното, така и за другото, това се дължи на вътрешно богатство, на индивидуални разположения за няколко области на творчеството, а не на необходимата по-близка връзка между въображението на поета и това на композита. Поетът рядко е композитор, композитът рядко – поет. Често поетът дори не показва никакви музикални интереси, нему е присъща някаква „музикална глухота“, така че той би предпочел като Теофил Готие млчанието пред музиката. Ламартин, Юго, Балзак, Готие – едва ли не цялото поколение големи романисти – не проявяват никакъв вкус за музика (така и реалистите братя Гонкур) и почти я презират.⁴⁴ Обратният случай обаче не е с това ни най-малко изключен, така че – за да не говорим за познати примери на Запад – Кирил Христов у нас разбира добре езика на нотите и пише музикални произведения от рода на онази *Песен без думи*, която излиза в сп. „Художник“. „Аз съм, говореше той, много по-чувствителен към музика, отколкото към поезия... Никога на граматическа пиеса не съм бил тъй дълбоко раздвигван, както на музикална грама. Да-

⁴³ М. А., Към психологията на П. К. Яворов, § 30.

⁴⁴ *Goncourt, Journal*, II, 12.

же по едно време ми се струваше, че съм си сбъркал пътя. Кара ме така да мисля може би обстоятелството, че лесно съвладявам техниката на разни музикални инструменти.“ Но доколко тази способност не указва пряко на поетическата музика, свидетелства фактът, че поети с признат музикален стих не разбират нищо от специфичното естество на музиката.

Не само стихът, но и прозата има своя ритъм и своята звукова мелодия. Какво значи това, може да почувства всеки, когато прочете една страница от Босюе, от Шатобриан или от Флобер. Последният има толкова развит усет за хармонията на изреченията си, държи толкова много на ритъма, присъщ на собствения му организъм, на самото му дишане, че по правило произнася високо, декламаторно всяка фраза, преди да я напише. Всичките му усилия са отправени към това да въдвори известна симетрия, известно ритмично равновесие, като разнообрази постоянно ефектите; особено старателно отбягва той асонанциите, които водят към смесване на гласните и затрудняват ясната артикулация.⁴⁵ И у другите майстори на стила той открива с радост същия усет за каганса, така че, като прочита известната *Prière sur l'Acropole* на Ренан, той му пише в 1877 г.: „Не знам дали има на френски по-хубава страница проза! Аз я декламирам за самия себе си, високо, без да се умам. Вашите периоди се разгъват като някаква процесия на Панатенеите и звучат като големи китарари. Това е бляскаво!“⁴⁶ Освен това, както поетите имат първо слуховото, ритмично-звуковото

⁴⁵ A. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art, 433.

⁴⁶ G. Flaubert, Correspondance, IV, 259.

на ум и после намират гумите, така и прозаикът Флобер говори, довършвайки романа си *Саламбо*: „Остава ми да напиша още десетина страници, но аз имам всички каганси на изреченията си.“⁴⁷

Тъкмо за писатели като него или за по-младия Виле де Лил-Аган, у когото по собственото му признание „гумите са теглени на везни от паяжина“, важат гумите на Емил Фаге, казани по повод на стихотворната реч: „Четейки на висок глас, вие се прониквате от ритмите, които допълват смисъла у писатели, които знаят да пишат музикално; от ритъма, който е самият смисъл, в неговата дълбочина; от ритъма, който предхожда някак мисълта (защото има три фази; мисълта в нейната цялост, в нейната общност; ритъмът, който пее в душата, който е настроението на писателя и в който той чувства, че трябва да отлее мисълта си; частите на мисълта, които се отливат наистина в ритъма, приспособяват се към него, държат сметка за него, не му пречат и го изпълват); от ритъма най-после, който, понеже е самото движение на душата у писателя, ви поставя повече от всичко друго в някакво пряко, непосредствено общение с тази душа.“⁴⁸ Не само ритмите, както те се качват и пагат, но и темпото на речта, т.е. бързината на смяната им, а не по-малко и звучността на сричките, се долавя „от всяко опитно ухо в поетичния или прозаичния текст и те тъкмо вкупом редом със съдържанието придават в голяма степен индивидуалната отсянка на всеки стил. Говорейки пред актьори за това, как те би трябвало да произнасят стихове от Расин, и имайки навяр-

⁴⁷ Goncourt, Journal, II, 14.

⁴⁸ E. Faguet, L'Art de lire. Paris, 1912, 78.

но на ум творческия акт у всеки поет, Валери препоръчва:

„Не бързайте (при дикцията) да достигнете смисъла. Доближавайте се до него без усилие, някак неусетно. Навлизайте в нежността или в буйността само чрез музиката. Пазете се известно време да не подчертавате думите. Има само срички и ритми. Останете в това чисто музикално състояние до момента, когато смисълът, идвайки малко по малко, не би могъл да поквари музикалния облик. Вие ще го вложите накрай като върховна отсянка, която преобразява поетическия къс, без да го нацърбява.“⁴⁹

И тук следователно естетическото вникване повтаря генезиса на поетическото дело с прехода от алогичен звуков и ритмичен елемент към словесни представи и накрай към осъзнат мотив, към идея, видение и т. н.

Първенството на ритмично-музикалните елементи в творческото преживяване личи особено нагледно на по-ниски стъпала на поетическата култура, частно при потеклото на народната песен. Тъкмо защото тук – както това трябва да бъде обстойно разяснено при теорията на ритъма, текст и мелодия са органически свързани и защото думи без напев няма, всякога най-напред се вестява напевът и едва след това се намира съдържанието. Размерът на стиха е даден пряко от музикалния ритъм, най-често и такъв на танца. Нашите народни певци признават, че „вадят“ песните си с „гласа“ им и че най-напред им хрумва този глас – бил той зает от стара песен наготово или тепърва за случая създаден – и после се търсят с

⁴⁹ Berne-Joffroy, *Présence de Valéry*, 193.

негова помощ думите.⁵⁰ Никого при народна песен няма да се случи – както свидетелства и Ербен за чешката народна поезия, певецът да намери най-напред думите и после да търси мелодията; певецът, едновременно и компонист, съчинява, пеейки.⁵¹ Доколко неразривна е тази връзка, доказва липсата у народа на думите „творя“, „стихотворение“ и означението във всички езици на поетическата дейност с „пея“, „песен“. И, както се пее най-често на хоро, на сборове, при срещи и игри на млади, така хорището, където се танцува, образува твърде често и място за възникване на песента.⁵² Това не изключва създаването и при други обстоятелства, особено при домашна и полска работа из повдигнато или потиснато настроение. Настроението на момента, ритмичното чувство и въображението на певеца или певицата намират израз в импровизации, притъкмени към ритъма на играта или на вътрешното движение. Дори когато няма хороход, пак стъпките на танца движат скрито певеца и обуславят ритъма на самотното му излияние, на никнещата мелодия-песен. Изобщо такт и мелодия сами по себе си са по-важни и по-дълбоко заседнали в душата на певеца, отколкото текстът. И когато този текст трябва просто да се спомни, най-напред изпъква в ума пак мелодията; рецитацията без пееие или без музикален акомпанимент е много трудна. „Аз повиках, разказва Богенщед, на заранта няколко руски певци..., за да продуктуват някои от своите песни; но беше съвсем невъзможно да ги накара човек да казват една песен дума по

⁵⁰ Срв. моя фолклор от Еленско, СбНУ, XXVII, 55, 88 нм.

⁵¹ O. Böckel, *Psychologie der Volksdichtung*, Leipzig (1906), 16-17.

⁵² O. Böckel, ц. с., 30 нм.

дума... Те се опитваха с всички сили да задоволят желанието ми, обаче все пак не можаха да ми кажат по този начин ни един стих. Господине, заговори най-после един от тях..., такива неща не могат да се диктуват, те трябва да се пеят.⁵³ Подобен опит са имали и всички български записвачи на народни песни.

Както при народната песен връзката между мелодия и текст се дължи на самото потекло, така при лично-художествената тя може да бъде плод на случайна асоциация, по силата на едновременно възприемане или по сродство на ритмичната основа. Изпълнението на музикални късове влияе върху настроението и улеснява зараждането на вътрешната музика и на вътрешните образи при Гьоте, Алфиери, Грилпарцер, Ото Лудвиг и т. н. Гьоте кара да му свири един квартет, когато обмисля своята *Ифигения*: „Музика поръчах аз да смекча душата и да освободя духовете“, пише той в 1779 г.⁵⁴ „Почти всички мои трагедии, съобщава Алфиери, са никнали в ума ми, когато слушах музика или малко след това.“ Шилер моли да му свирят на пиано маршове, когато работи над една трагедия, и в някои сцени като че и сега се чува сериозната стъпка на марша.⁵⁵ Музиката му прави дълбоко впечатление, възбужда въображението му, създава вътрешно движение и така се зараждат поетически идеи или се намират с голяма леснина стихове. По същия начин и Леонардо да Винчи рисува *Мона Лиза*, слушайки постоянно няколко музиканта.⁵⁶ Грилпарцер сви-

⁵³ *Bodenstedt*, Tausend und ein Tag im Oriente, 5 изд. III, 105.

⁵⁴ Гьоте до Шарлота фон Щайн, 14.II. и 22.II.1779.

⁵⁵ *J. Petersen*, Schillers Gespräche, Leipzig (1913), 163, 306, 340.

⁵⁶ *Cpl. O. Behagel*, Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen, Leipzig (1907), 37.

ри сам на пиано симфонии от Хайдн, Моцарт и Бетховен, „мислейки постоянно над своето *Златно руно*, така че поетически зародиши и тонове се сливат в едно неделимо цяло.“ И когато доста време по-късно той забравя тези зародиши, понеже не минава тутакси към изпълнение и ги търси напразно, трябва случайно да чуе свирените някога симфонии, за да намери внезапно в ума си почти всички несъзнателно доловени моменти от драмата. Слуховите образи извикват ритъма и виденията на мисълта и работата тръгва с усилено темпо. Друг път същата тази роля на побудител играят метрите и звуците на чужди стихове, четени на висок глас. Рецитирайки така, Грилпарцер се вдъхновява за собствените си образи, изпитва сам продуктивен трепет. „Мелодията на стиховете, казва той, качването и пагането, мекият или строг израз на гласа докарват въображението ми в движение, отдавнашни, почти избледнели картини се обновяват в душата ми, пленителни идеали възникват, аз нападам в ентусиазъм, но не за това, което чета...“⁵⁷

Всички подобни свидетелства идат да подкрепят заключението, изведено от психологически наблюдения, че върху тона на представите и върху избора или оформяването на художествено-поетическите елементи голямо влияние упражнява музикалното настроение, предизвикано по един или друг начин.

⁵⁷ *Grillpazer*, Selbstbiographie. – Briefe und Tagebücher (1903), 34.

4. ПЪРВА ЦЯЛОСТНА ИДЕЯ И НЕЙНИТЕ ЗАСТЪПНИЦИ

Продуктивното настроение довежда до „идеята“, до цялостния наглед, до общата представа на художественото произведение.

За тази идея, която не включва нищо разсъдъчно и която не може да се свежда към абстрактна формула, ние имаме термина концепция. Из хаоса на несъзнателното и по стъпките на музикално-емоционалната струя изпъкват очертанията на една картина или главните точки на една фабула, която предава по нов начин част от богатството на спомените, на наблюденията, на узнатото и преживяното някога. Ние стоим пред зародиша, от който нататък се развива чрез критически размисъл и работа на въображението един сложен организъм, способен за обективно съществуване. Този цялостен пръв образ стои над познатите си съставни части, представя тяхна скрита синтеза, способна да съперничи на действителността, като прираст в духовния живот на творческата личност, като реализация на една художествена възможност, която подлежи на изясняване и уточняване. В концепцията са комбинирани и организирани разхвърляни първични елементи, лишени по-рано от всякакво единство.

Преди да е станала явна за съзнанието, концепцията е застъпена чрез настроението или чрез някакво общо цветно видение, а понякога чрез едното и другото едновременно. Вземайки повод от определени впечатления на момента или от образи, които възкръсват в духа по мъчно уловими пътища (но всякога в тясна връзка с чувството, което дава насока на търсенето, на интереса), въображението изнася обикновено с един замах основ-

ната ситуация, която отговаря тъкмо на вътрешната нужда за изказване, за създаване, за освобождение. Понякога резултатът се предхожда от частични разкрития на общата представа, така че в съзнанието, в центъра на вътрешния поглед, се вестят отделни картини, без да се долавя тяхната по-дълбока основа и тяхната взаимна връзка. Но това са изключително случаи, които говорят за незавършен процес на създаването, и те не образуват доказателство против типичния характер на концепцията. В единия и в другия случай синтеза се извършва в обсега на несъзнателното, така че целостта е дадена все пак наведнъж, а не последователно. Несъмнено тази цялост се състои от същите елементи, на които после я разлага дискурсивната мисъл при последователното аперцепиране; развитието или по-право развиването на поетическата идея означава постепенно близане в средището на вниманието тъкмо на тези елементи, дадени първоначално като тъмно доловено симултанно цяло.⁵⁸ Но в началото на творческия процес стои нещо негледимо, нещо органическо, никнало по аналогия с незабелязаната кристализация. И когато този процес е в своята актуална сила, когато имаме съзнание само за настроението, което се отлъчва от неуловимите за ума образи, наведнъж пряк застъпник на последните служат някои цветни представи, някои зрителни илюзии с най-общ колорит. Преди да схване вътрешното око ситуацията, картината, лицата, то плува в етера на определени багри, отзвук на поетическото настроение в областта на цветните усети или представи. Защото, известно е, че има случаи на синестезия,

⁵⁸ Срв. Wundt, Psychologische Studien, III (1907), 355.

т.е. на асоциации между усещания от различни рогове, така че един шум, един звук, стигнал до ухото, извиква представата за някакъв цвят или за някаква миризма, без те да са дадени във връзка с него; или пък случаи, когато едно настроение добива своята чисто вътрешна хроматическа отсянка, макар за нея да няма никакво оправдание във възприятията.

Флобер напр. изповядва пред братя Гонкур: „Историята, авантюрата на един роман ми е безразлична. Когато създавам един роман, аз имам убеждението, че предавам някаква багра, някакъв нюанс. Например в моя картагенски роман искам да изобразя нещо пурпурно. В *Бовари* аз не мислех за друго, освен да предам един тон, да предам плесенната багра на мокрица (clorortes). Моралът, който трябва да се вложи там, ме занимаваше толкова малко, че няколко дни преди да захвана да пиша, аз бях концепирал героинята съвсем инак. Това трябваше да бъде, в същата среда и в същата тоналност, една стара мома, набожна и непорочна...“⁵⁹ Фридрих Хебел по свидетелството на биографа му виждал, работейки над първото действие на своята *Геновева*, постоянно багрите на есенно утро, а в течение на цялата си пиеса *Херодес и Мариамна* – най-племенна червенина.⁶⁰ Ото Лудвиг, драматикът, описва творческия си процес в следните думи: „Едно настроение, именно музикално настроение, се вестява първо, то се превръща в багра, след това виждам лица, едно или повече, в известно положение и с мимиката им за тях самите или на един за друг и всичко това като оформт върху кни-

⁵⁹ *Goncourt, Journal*, I, 283.

⁶⁰ *E. Kuh, Biographic Fr. Hebbels*, II, 655.

га, върху книга с онази багра или, по-точно изразено, като мраморна статуя или пластична група, на която слънчевите лъчи падат като че през завеса, която има онази багра. Тези цветни видения имам аз и когато чета някое произведение, което ме трогва особено силно: пренеса ли се в настроението, каквото дават Гьотевите стихотворения, аз виждам наситен златножълт цвят с насока към златно-кафяво; а в това на Шилеровите аз виждам бляскаво лъчист кърмезин; при Шекспир пък всяка сцена има отсянка на особената боя, присъща на цялата пиеса.⁶¹ И уяснявайки си отново начина да концепира образи и ситуации в своите грами, Лудвиг повтаря: „Най-напред само настроение, към което се присъединява една багра – тъмно, меко златожълто или пламенен кармин. В това осветление постепенно бива съгледана една фигура, да не кажа едно положение, т.е. фабулата е намерена... Това цветно и фигурално видение, докато е дадено в най-ясна представа, ме преследва всеки момент, при най-различни обстановки и занятия и гържи цялото ми същество в постоянно напрежение, подобно на състоянието, в което бременната очаква раждане... При слушане на Бетховенова симфония тази картина изпъква ненадейно пред мене в пламенна карминова светлина, като при бенгалско осветление...“⁶²

По същия начин лирикът-символист Андрей Белый, като говори за една своя героична поема, съобщава, че планът ѝ бил отначало „осознаваемый смутно, в неопределенных красочных и звуковых со-

⁶¹ *Otto Ludwig, Dramaturgische Betrachtungen*: „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen“.

⁶² *Otto Ludwig, u. c.*, „Das Farben- und Formenspektrum“.

четаниях, възникшият как тоналност, без мелодия и ритма, под влиянием воспоминания об Оссиане Макферсона; о фабуле не было времени думать...⁶³ А Кирил Христов долавя, както видяхме вече, все тъй някакви цветни впечатления с по-убити или по-живи тонове; според естеството на мотива, който се разкрива постепенно след музикалното настроение.

Този род предтечи на концепцията намират своето обяснение в явленията, известни в психологията и патологията под името *audition colorée*, *Farbengehör* – „цветен слух“ (хроматизъм). Касае се тук собствено за такива случаи, които съвсем не са нещо изключително или нещо болезнено, както се вярваше по-рано, и които досягат толкова художниците от разни области и с различен талант, колкото и обикновените хора. Най-често срещаме асоциации между усет, предизвикан от външно разгласяване (първично усещане), и някакви усещане от друга област, за което обаче няма обективно оправдание (вторично усещане). Това са т.нар. „синестезии“, т.е. свързване на различен род усещания по силата на общия им емоционален тон. В едни случаи имаме напр. извикване на определена физиономия, щом бъде чуто някое име: „фигуративна синонсия“; в други се вестява някакви цветно впечатление без външен повод, само по стъпките на головен тон: „багрова синонсия“. Вехофер слуша Бетховеновата *Eroica* и нему се струва, че вижда буреносни облаци и мълнии, кървавочервени или сивовиолетови маси; слуша симфонията *G-Moll* и още при първите акорди и по стъпките на моцартовското настроение вижда като в калейдоскоп и почти ек-

⁶³ А. Белый, *Символизм* (1910), 570.

статично едно сребърнобяло небе с розови и сини облаци, подир което идват златночервени и смарагдовозелени облаци в някакви гигантски картини, изпълнени с живот.⁶⁴ Случва се, и по-често, вместо вторичното усещане, дошло по чисто вътрешен път (във връзка със слухово възприятие), да се вестява малко или много отчетлива цветна представа, за която ние не мислим, че я виждаме действително, която ние не проектираме навън. Хайне признава веднъж, че слушайки Лист, чувствал как при всеки тон, който ръката вадела от пианото, в духа му се вестявала съответната звукова фигура, тъй като музиката била „видима за вътрешното око“⁶⁵. От името на един свой герой, който слуша цигулковото изпълнение на Паганини, той казва: „Вие знаете моето музикално второ зрение, моята гарба да виждам при всеки чут от мен тон адекватната звукова фигура... Още при първото теглене на лъка започна чудната трансфигурация на тоновете; само че тя не беше този път тъй яркочагрено и пластично определена.“ За един глухоням музикант Хайне пише: „Има люде, за които самите тонове са невидими сигнатури, в които те чуват багри и образи.“⁶⁶

Редом с тези случаи на безобектни представи наблюдават се зрителни или групи илюзии в забвимост от определени настроения мимо каквито и да било първични усещания. Чувството на скръб е за някои действително черно, радостта – червена, надеждата – зелена, честта – жълта, любовният

⁶⁴ Fr. Wehofer, срв. A. Messer, *Psychologie*, Berlin, (1914), 133.

⁶⁵ Heine, „Über die französische Bühne“ (1837), Samtl. Werke, hrsg. von E. Elster, IV, 559.

⁶⁶ Heine, „Florentinische Nächte“ (1836), ц. с., IV, 340, 342, 347; срв. и IV, 129.

копнеж – син и т.н. И ако цветовете в зависимост от баграта си имат символични значения, а гържавите – своите знамена с такива или инакви цветни тонове, несъмнено поводът може да иде понякога тъкмо от тези хроматизми, от асоциациите на първични усети или на настроения и афекти с едни или други багри. Обратно, срещат се, макар и по-рядко, случаи на *vision auditive*, на „слухово видение“, т.е. възможности да се явят по стъпките на първични зрителни усети вторични тонови усети, или фонизми, които по редуване на елементите стоят като антипод на хроматизмите.⁶⁷

С оглед към поетическата концепция появата на цветни видения във връзка с настроението не представя нищо странно и нищо гениално в същото време. Очевидно музикалното настроение, придружено от вътрешен ритъм и определена тоналност на преживяното, се свързва досущ тъй с представата за багри, както това е случай и при реално слухово възприятие. Ако един схваща музиката като рисунък, така че партитурата на оркестъра му се струва някаква колосална картина, която блести в хиляди цветове, и от всеки инструмент той долавя особена багра: зелена от обоя, червена от тромбоните, матова бледност от флейтата; досущ тъй швабският поет Шубарт твърди, че *E-moll* било за него девойка, облечена в бяло, или признава друг път: „Понеже всяка мисъл има своята собствена багра, понеже от огнената багра на патоса до розовата на тихата радост по средата лежат твърде много отсенки, невъзможно е да се забележат всички тези постепенни преходи, както

⁶⁷ Срв. Wallaschek, *Psychologie und Pathologie der Vorstellung*, 166-167, 179.

е невъзможно да се определи всеки нюанс на колорита у Тициан, Кореджо и Менгс.“⁶⁸ Комбинациите на първични усещания или настроения с вторични представи показват, няма съмнение, твърде индивидуални особености и от лице до лице се наблюдават големи различия. Но възможността за тях, за тази „звукоцветност“ при поетите е дадена от момента, от който ние допускаме, че ритъм и мелодия оживяват дотолкова във въображението, че лесно могат да повисят енергията и на съседните вътрешни усещания, тази на образите, които смътно се мяркат в периферията на съзнанието. Било че направо се извикват тези образи в своите още неопределени очертания и в своята обща оцветеност, било пък че независимо от тях настроението води към цветни представи, ние имаме естествен и нормален случай на асоциации при повишеното състояние на духа, при което илюзията е доказ за прехвърляне на един род вътрешни движения към друг. Появата на такава постоянна за известно време цветна „идея“ е в този смисъл полезна, че тя може да служи на развиването на концепцията, като гържи вниманието отпразено към себе си като към символичен застъпник на сложното и неразчленено още съдържание. Дали ще приемем по-нататък заедно с Валашек⁶⁹, че явлението почива на чисто физиологически предпоставки, и ще говорим за прилив на кръвта в мозъка поради интензивната вътрешна работа, при което се разширяват не само съседите на слуховите центрове, но и тези на съседните зрителни, така че те реагират бързо и пълно, без всяко възбуждение на съ-

⁶⁸ Wallaschek, ц. с., 172.

⁶⁹ Wallaschek, ц. с., 187.

ответните нерви, без всякакво първично усещане; или пък ще стоим на чисто психологическа почва и ще виждаме в това явление само способност за щироки и пъстри асоциации по силата на голямо вътрешно възбуждение, което заразява няколко области на усетните представи, това е въпрос, който не засяга пряко литературната наука, нито пък чака решение от нея.

5. ЕДИНСТВО ПРЕДИ ЧАСТИТЕ

Първият плод на творческия процес е общата представа, основа на сетнешното развитие цяло; това е онази „тъмна цялостна идея, която прехожда всичко техническо“ по думите на Шилер и „без която не може да възникне ни едно поетическо дело“.⁷⁰ Още Аристотел си дава сметка за този характер на концепцията и превръщайки по обичая си изведената емпирически истина в задължителна норма, пише в своята *Поетика*:

„Било че заема или сам измисля мотива, поетът трябва да схване най-напред изобщо и после да добави епизодите и да развива. Искам да кажа с това, че той трябва да схване така изобщо, както ще покажа с мотива на Ифигения. Една девойка, която ще бъде пожертвана, изчезва тайнствено пред очите на самите жреци и бива пренесена в друга страна, гдето има обичай да се жертват на богинята всички пришелиц. С тази служба бива натоварена тя самата. Достатъчно време след това случва се, че братът на жрицата дохожда в тази страна; но че бог му е заповядал чрез оракула по някоя причина да иде там и че това става с някаква цел – това

⁷⁰ Шилер до Гьоте, 27.III.1801.

лежи извън общата представа. Дошъл там, той бива хванат и трябва да бъде пожертван. Сестра му обаче го опазва в този момент било както у Еврипид, било както у Полиид, у когото той твърде естествено заявява, че не само сестра му, но и той трябва да бъде пожертван, и с това причинява спасението си. Едва след всичко това поетът може да даде имена на героите и да разработи епизодите.“⁷¹

Коментар към тези думи на философа намираме в обясненията на един критик като Белински, когато той по повод на Шекспировия *Отело* изтъква колко е трудно да се предаде съдържанието на един роман или на една грама в общи думи. Белински мисли:

„Содержание не во внешней форме, не в сцеплении случайностей, и в замысле художника, в тех образах, в тех тенях и переливах красок, которые представлялись ему еще прежде, нежели он взялся за перо, словом – в творческой концепции... Художественное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо: написать, для него уже – второстепенный труд. Он должен сперва видеть перед собою лица, их взаимные отношения, которых образуется его грама или повесть. Он не обдумывает, не расчисляет, не теряет в соображениях: все выходит у него само собою, и выходит так, как должно. Событие развертывается из идеи, как растение из зерна. Потому что и читатели видят в его лицах живые образы, а не призраки... Этого нельзя сделать, сперва придумавши отвлеченное содержание, т. е. какую-нибудь завязку и развязку, а потом уже придумавши лица и волею или неволею заставивши их играть сообразные с сочиненною целию роли.“⁷²

⁷¹ Аристотел, *Поетика*, гл. XVII.

⁷² В. Белинский, статия за „Герой нашего времени“ от 1840 г.

Тъкмо тъй е тълкувал и Гьоте по-рано зараждането на Шекспировия *Хамлет*. Отбелязал несъзнателния и спонтанен характер на всяко изнамиране, той изтъква като пръв негов стадий едно „значително аргуси“, една „плодоносна мисъл“. ⁷³ Но той знае покрай тази „продуктивност от висок разред“ и друга страна на творческия акт: съзнателното отношение към изнамерената фабула. „В тази област спада всичко необходимо за изпълнението на плана, всички посреднически членове на мисловната верига, чиито заключителни точки са вече в светлина. Тук аз броя всичко, което съставя видимата плът на художественото произведение.“ Дефинирал така двата момента на процеса, концепция и развитие, Гьоте прибегва за илюстрация до една трагедия на Шекспир:

„Първата мисъл за *Хамлет* идва у автора, когато духът на цялото му се представя като неочаквано впечатление и когато в някакво повишено настроение той е добил поглед върху отделните ситуации, характеристиките и развързката на цялото... По-късното изпълнение на разните сцени и на диалога лежи напълно в неговата власт, така че той може да работи над тях всекидневно и всекичасно, седмици наред, както обича. И ние виждаме във всичко, което той изпълнява, същата продуктивна сила.“ ⁷⁴

Балзак внася в своя албум, озаглавен „Сюжети, фрагменти, мисли“, на 6 декември 1830 г. идеята на едно свое произведение в проект така:

„Първоначална концепция на комедията *L'Artiste*, в пет действия и в стихове. Един мъж е гений, преследван от

⁷³ Срв. по-горе.

⁷⁴ *Eckermann, Gespräche*, 11.III.1828.

посредствени духове и обикнал до идолатрия една жена, която не го разбира. Всичко това схванато космически. Тасо на Гьоте е трагичен. Да се подирят аналогии. Велик могел остава Дон Кихот (гениалният човек) в борба с някакъв Санчо Панса.“

През 1832 г. Балзак бележи в същия албум:

„Да се напише един роман, с наслов *La Bataille*, в който на първата страница се чува гърмежът на топозете, а на последната – победните викове и в течение на който читателят вярва, че присъства на истинско сражение, като го вижда от билото на планината с всичките му подробности, униформи, ранени. В навечерието на битката и на следния ден Наполеон, както е овладял всичко това. Най-поетичното се отнася до Ваграм.“

Ето проекти, сюжети, видения, ⁷⁵ които, по-ясни или по-мъгляви, не достигат до изпълнение поради разни причини. Те ни дават известна представа за изходната точка на поетическите замисли с тяхната кратко загатната, но внушителна схема. Така стои въпросът и при зараждането на едно философско дело, когато то свидетелства за дълбока интуиция и за художествен вкус. Като говори за плана на проектираната си *Апология на християнството*, Паскал приема наличността на една обща идея в началото, позволила да се организира голямото разнообразие от факти и съображения. „Трябва, мисли той, да се долови работата изведнъж, с един само поглед, а не чрез последователен размисъл.“ Не дискурсивно и постепенно, а с един замах се идва до концепцията, ако има почва

⁷⁵ *L. I. Arrigon, Les années romantiques de Balzac*, 99, 207, 253.

за нея. Не чрез съзнателен подбор на подробности, а несъзнателно бива открита основната идея, с естественото единство на подчинените ѝ разклонения, с „множеството перспективи“, които развиват хармонично тази идея.⁷⁶

Така навред в началото на творческия процес е даден целият първичен наглед, продуктивната обща идея; и едва след това възникват частите, или епизодите, както казва Аристотел. Тъкмо тъй и при конципирането на една картина или на една статуя художникът изхожда пак от „тъмна цялостна идея“, за да мине постепенно към разработено във всички свои подробности дело. „Картината, казва живописецът Теодор Русо, се открива малко по малко; тя се вижда отначало в отдалечение, в някаква мъгла, през която прозират само едрите линии, големите маси: и малко по малко, без да губи първоначалното си единство, тя се усложнява и става точна.“⁷⁷ Подобно наблюдение прави и скулпторът Огюст Роден. Превръщайки истината на личното си творчество в норма за всички, той казва: „Когато един добър скулптор моделира една статуя, каквато и да бъде тя, той трябва да схване отначало с все сила общото движение; после до края на своята задача той трябва да поддържа енергично в пълна светлина на своето съзнание идеята на цялото, за да отнася непременно към нея и да прикрепя тясно най-малките подробности на произведението си.“⁷⁸ Описвайки метода на работа у Йожен Карьер, Сеайл изтъква как той не схваща

⁷⁶ Срв. J. Chevalier, Pascal, 168, 171.

⁷⁷ Срв. Séailles, Essai sur génie dans l'art, Paris, 1902, 213.

⁷⁸ A. Rodin, L'Art (1911), 200; срв. О. Роден, Изкуството, прев. Л. Пинтев (1924), 90.

фигурите в една картина като нещо самостоятелно, всяка отделно за себе си; „той ги подрежда като цяло (ensemble) като единство (un tout), което има своя форма и свой собствен живот“. Майката не е отделена от детето, което почива на гърдите ѝ; общ живот ги обхваща, като че те са едно единствено същество, реално, многолико, „чието подвижно единство се състои в общите чувства, спонтанно съчетали членовете“. Картината възниква като цяло, т. е. тя излиза от „общо видение (vision générale), което постепенно се прецизира“⁷⁹. За художника няма, не може да има отначало детайли, няма разхвърляни части, а има първично единство на групите, първично равновесие на масите, необходимото съотношение на светлини и сенки: те му дават общата представа, която той ще развие чрез последователна работа. Това схваща по самонаблюдение и Бьоклин, когато изповядва:

„Картината е готова в главата. Тя е конципирана на разходка, при пътуване, на софата“. Това е първото. След това се касае да се отстрани там всичко, което не служи абсолютно за яснотата на желаното. Всичко само по отношение на единното и точно впечатление от цялото... Една картина е непрестанно балансиране по всички посоки, игра с десет точки... Хрумвания не ще липсват. Разумът трябва да бъде спокоен и ясен, за да може да предприеме още от самото начало икономията на цялото. Покрай обединяването на своите представи и средства изкуството се състои в опознаване и изхвърляне на излишното. Това коства най-много време. Много по-малко става нужда да се добавя нещо. Това вън, онова вън и тогава едва става изведнъж ясно, че образът е верен и как той може да се изнесе... Всичко друго идва

⁷⁹ G. Séailles, Eugène Carrière, 59-60.

от само себе си и бързо – идва охотно на помощ това, което е художникът, което той може и което има в паметта си, без да знае често откъде.⁸⁰

Дали живописец и скулптор са доловили тъкмо тъй своя пейзаж, своите лица, своето видение, т.е. в първично единство, в хармонична цялост, личи и от впечатлението, което остава у зрителя завършеното дело. Без да се гледа обилето на мотиви, разнообразието на подробностите, всякога при истинското произведение на изкуството един главен предмет или една скрита общност поражда най-силно и най-рано вниманието ни, така че всичко останало служи само за попълване на картината при по-дълго съзерцание. „Това, което завършва една картина, е не количеството на подробностите, а правдата на цялото“, бележи Теодор Русо. И тази правда се улучва, като държи художникът пред духовните си очи постоянно онази обща рамка, онзи основен колорит така, че при най-вдълбочено проникване в частното да се чувства постоянно негово отношение към целия наглед, никнал несъзнателно. Изгуби ли се от погледа общото видение, изходната концепция, работата над един мотив, живописен или поетически, се превръща в лепене мозайка без обединителен принцип или план на градежа.

Концепцията възниква спонтанно, тя не е свързана с никаква рефлексия, с никаква чисто разсъдъчна работа (тя ще дойде по-късно, както разяснява напр. Бьоклин). Тъкмо защото го нея се дохожда непредвидено и мимо всяка воля, тя изглежда тъй малко зависима от съзнанието; но в действ-

⁸⁰ G. Floerke, Zehn Jahre mit Böcklin, München, (1901), 51; срв. H. Popp, ц. с., 313.

вителност духът е трябвало да бъде живо възбуден, тласъкът за мисли и образи – твърде определен, за да изпъкне от хаоса на вътрешния свят такава цялост, която ни удивява със своята художествена целесъобразност. Че тази скрита дейност се направлява все пак от скрит разум, от инстинктивен усет за художествено ценното, показват онези случаи, гдето концепцията бива наготово заета или гдето по изключение художникът успява да долови с аналитична мисъл вътрешния процес, преди още да се е оформила концепцията. Заемането наготово предполага съзнание за стойността на чуждото и възможност да бъде то развито така, както и интуитивно никнала в неграта на собственото въображение идея. Разкриването пък на незавършената още предварителна работа указва на сближения и на търсене, диктувани от интереса към антиципирана цялост, която още не съществува, както това е добре засвидетелствано от Ото Лудвиг. „От пиесата аз узнавам най-напред, казва той, не фабулата, не новелистичното съдържание, но ту към началото, ту към края от видяната веднъж ситуация изпъкват все по-нови пластично-мимични образи и групи, докато получа цялата пиеса във всичките ѝ сцени.“⁸¹ И ако поетът пристъпи към изпълнение на произведението си още в този стадий на развитие, ако концепцията не е здраво схваната, но толкова по-ясно отделни нейни части, епизодите, ще се получи това, което представя недовършената поема на Гьоте *Ахилеида*: „Голям дял от произведението, на което още липсва вътрешна форма, се е организирал го

⁸¹ O. Ludwig, Dramaturgische Betrachtungen: „Mein Verfahren“ и пр.

най-малки разклонения.⁸² Тъкмо обаче защото частите предхождат цялото, защото още без да се е дошло несъзнателно до концепцията, до вътрешната форма, поетът спира вниманието си на тези части и дори ги фиксира точно, като написва стоина хекзаметри, той никога не ще завърши своята поема, не ще намери аналитически онова, което може да бъде дадено само интуитивно, като изконна обща идея. „Съзнателната“ работа над последната, преднамерената концепция далеч няма онази степен на яснота и на логика, която характеризира изпълнението или развитието.

Предварителен общ поглед върху цялото с една увереност в неговата правда, с едно чувство на доволство от постигнатото – ето първичното при всяко поетическо изнамиране. Дали из пълна творческа мощ ще се мине веднага към подробен план и изпълнение, или пък ще се остави време, за да се намери нов момент на воля за фиксиране, зависи от много вътрешни условия: от готовност на идеята, от навик за работа, от съгласие между средства и цел на художественото изображение и т.н. Обикновено паметта опазва добре и за по-дълго концепцията и поетът може да пристъпи към развитие, към вътрешно или външно закрепване на частите, когато пожелае.

⁸² Гьоте до Шилер, 9.III.1799.

11. Глава

ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС (Продължение)

1. КОНЦЕНТРАЦИЯ

Развитието на внезапно никналата поетическа идея ни постави пред факти на духа, значително по-достъпни за самонаблюдение и ясно описание, нежели концепцията. Имайки предвид само процеса на създаване независимо от онова, което го съпровожда и което го спъва или подтиква, ние трябва да говорим тук за ролята на концентрацията и на изпълнението.

Това са състояния, в които неразделно са преплетени емоционални и интелектуални елементи, в които според отделния случай може да преобладава ту действието на въображението, ту това на чувството или на разума, но винаги така, че единият елемент се явява във връзка с другите си сътрудници, които едновременно са необходими за възникването и завършването на художественото произведение, макар и да не добиват първостепенно значение.

Концентрацията ни се представя като плод на вътрешно внимание, като събиране на всичката енергия около предмета, който възбужда най-жив интерес. Този предмет при поетическата мисъл е концепцията. Чрез скрита от съзнанието работа на въображението, при която известно е било

само ръководното настроение, в ума неочаквано, но като желана гостенка се появява една обща представа, един целокупен наглед, който в зародиш съдържа всички главни части на бъдещото художествено произведение. Тези части трябва сега да се разбулят, членовете на органическото цяло трябва да добият форма и жизнеспособност. Ние имаме тук редица аналитични актове, чрез които синтетичната формула или хипотезата, ако можем да се изразим така по аналогия с изнамирането в науката, бива решена и доказана. Като съдържа на пръв план общата онази представа, като не губи и настроението, което я придружава от самото начало, поетът напъва всичката си мисъл, за да разбие тази представа до една дадена във всички подробности картина. Мисълта върви при това ту систематично, ту произволно и докато в едни случаи общата представа се цепи най-напред на няколко подчинени и по-ограничени по обем общи представи, към които се прилага нататък пак процесът на анализата, на целесъобразното органическо разчленяване,¹ в други случаи въображение и разум бродят свободно по отделни насоки, така че те могат да се спускат до най-частното и бързо да се връщат към най-общото, без да се спират на някакви посреднически вторични концепции. От известно значение за този или онзи начин на постъпване е естеството на фабулата. Ако тя се явява обобщение на добре познат опит, така че нийде да не се чувства празнина и фактите сами да се групират хармонично, поетът би могъл да се спира по-рано на по-малките, вторичните концепции, които водят нататък към последните частности, преди

¹ Wundt, Grundriss der Psychologie, 325.

да се установи на тях и ги схване във всичката им пъстрота. Ако ли пък фабулата никне досущ произволно, из елементи, дадени без първоначална вътрешна връзка, и като свободна конструкция, тогава неведнъж вниманието минава от най-общото към най-частното и само след много усилия ще се намерят и планът, и ясната широка представа за всички подробности.

Концентрацията на поета означава едновременно работа на въображение и на разум, насочени към попълване на концепцията. Докато въображението изнася все по-нови и нови материали из запаса на спомените, разумът контролира доколко те отговарят на нуждата. Разбира се, едната и другата дейност са подчинени на закона за целесъобразност, но все пак въображението е допълнително свободно, доколкото вади из забрава и някои непотребни асоциации, губи се в странични развията, които не са съобразни напълно с начертания вече план или не задоволяват вкуса на художника. Ако въображението е продуктивната стихия в смисъл, че извиква образите и ги съчетава по нов начин, разумът е принципът на довеждане всичко в надлежна мяра, организаторът на едно войнство от послушни, но крайно подвижни елементи, които нямат съзнание за своето назначение. Изпълне ли в паметта една ситуация, един характер, една история, така или иначе почват да се роят по тях множество родствени образи, някои от които нямат пряко отношение към поставената задача. Да се отстранят те, доколкото биха накърнили единството, и да се задържат само онези от тях, които могат да бъдат полезни, това е работа преди всичко на разума. Подобен характер носи и концентрацията при научната мисъл. Синтезата тук се постига чрез освежено внимание, чрез изостряне на интереса, ко-

ето дава възможност да се обгърнат повече елементи и да се открие връзката им, зависимостта им. С оглед към признанията на Поанкаре за метода му на работа г-р Тулуз бележи: „Не е достатъчно да имате многобройни знания, висока култура, рядка способност за асимилация и вникване, дори силно внимание. Това са само елементите и добрите условия за по-висока дейност. Но истинската психическа работа не е там. Тя се заключава в присъствието за кратък момент и при най-благоприятни обстоятелства на по-голям брой такива елементи и в синтеза на тези елементи. Тъкмо това просветление, тази озареност позволява да се видят и понякога да се намерят правилните решения на поставените въпроси.“²

Естествено, щом вниманието е погълнато така силно от идеята и щом концентрацията води към изключително господство на дадени съдържания, място за други впечатления, мисли и чувства остава твърде малко; творчеството в тази фаза на вътрешна работа означава ако не силно повдигнато настроение, както и при вдъхновението, най-малко решително затваряне в себе си, свързано с липса на всякакъв интерес за това, което лежи вън от концепцията. Духът стои под внушението на един главен мотив, който го прави апатичен към нещата наоколо, към хората, към собственото състояние; той не отделя никакво внимание за това, което иначе би го поразило, той сякаш не възприема и не реагира. Поетите и художниците имат слабата на разсеяни. Те не помнят, не виждат, не действат разумно там, гдето другите показват себеобладание и предвидливост. Но тази разсеяност е

² Ed. Toulouse, Henri Poincaré, Paris (1910), 175-176.

само опакото на медала; тя е малък порок на голямата добродетел. Ако поетите ни се струват разсеяни за нищожното и външното, те са толкова посъсредоточени за същественото и вътрешното и само благодарение на тази разсеяност е мислима висшата свобода на творческата мисъл. Като отстраняват досадните външни възбуждения и като се отказват да бъдат роби на случайностите, те постигат онази вътрешна хармония и онази пъргавина на духа, без които е невъзможна работата над една плодотворна идея. Отправен вътрешният слух към едва внятните мелодии на настроението, а вътрешното око към образите, изплували като невиждан по-рано мираж, възприятията от звукове и обстановка почти замират. И заедно с това настъпва онази чиста радост на съзерцание и мисъл, която е неотемно благо на истинските творци, когато те са постигнали идеала си. Наопаки, завладени от една концепция, която не се откроява ясно или не се поддава на развитие, те изпитват мъките на духовна бременност, чувството на недоволство, на отчаяние, което ги обжегва по-болезнено и от най-реалните страдания.

Как вниманието подчертава важното за една поетическа идея и как около нея като фокус на мисълта се групира всичко, способно да я осветли, да я направи жизнена и продуктивна, за това имаме показанията на безброй художници. За да не търсим много примери, достатъчно е да приведем само няколко най-типични. Зает с плана на романа си *Вилхелм Майстер*, Гьоте съобщава: „С дух, сърце и мисли аз съм само там и няма да се отклоня, докато не преодолея всичко.“ Работейки над своята *Ахилеида*, той бележи: „Тези дни аз държа мислите си твърдо приковани към Троянското поле.“ Или: „От няколко дни вниманието ми е твърдо

приковано към равнината на Троя.³ Тургенев, обсъждайки романа си *Накануне*, от който най-напред му се вестяват няколко лица и определено жизнено настроение, пише на г-жа Виардо в 1859 г.: „Намирам се тези дни в родилни мъки. Имам в главата си сюжета на един роман, който обръщам и превръщам постоянно; но досега детето се противи да се яви... Търпение, детето ще се роди може би жизнеспособно въпреки всичко.“⁴ Поетът се чувства роб на един сюжет, античен или модерен, който не му дава покой, той търси да намери необходимите елементи от запаса на преживяното и узнатото, да повиси енергията на въображението си, да се вживее в духа на героите си. Всяко по-значително поетическо дело, попаднало в центъра на интересите, добива някаква тираническа власт над духа и човек загубва способността да мисли за друго покрай него, както загубва и спокойното си настроение в живота. Какво напрежение и каква загуба на духовни сили означава работата над едно сложно произведение, колко безпокойство струва тя на поета – това посочихме вече веднъж със собствените думи на Гьоте. Канцлер Мюлер, който отблизо следи творчеството и живота на големия ваймарец, съобщава: „Той принадлежеше цял на предмета, който го занимаваше, идентифицираше се с него от всичките му страни и знаеше, когато си бе поставил някоя важна задача, да отстрани с упорство всичко чуждо за идейния ход. В стотиците неща, които ме интересуват, говореше той, всякога едно заема средището като главна планета, а останалото quodlibet на живота ми се върти нао-

³ Гьоте до Шилер, 16.X.1795, 9 и 10.III.1799.

⁴ И. Тургенев, писмо от 31.III.1859; срв. А. Mazon, *Revue des Études slaves*, V (1895), 246.

коло като многообразен месец, докато едно или друго сполучи на свой ред да застане тъй също в средата.“⁵ Така би могъл да каже за себе си, ако съдим по някои свидетелства, не само Пушкин,⁶ но и Моцарт, чието музикално творчество показва толкова успоредици към метода за работа на Гьоте. Погълнат от една идея, компонистът върши всичко друго с апатия, вниманието му е отправено почти изключително към вътрешната дейност. При миене заран, при игра на бiliarд, при пътуване, с кола или в общество, на обяд, на концерт, при всички обстоятелства той е вдиган в музикални мисли, работи наум и на баща си той пише: „Вие знаете, че аз съм потънал в музика и че целия ден съм зает със спекулиране, изучаване, обмисляне.“ Навсякъде той попада в продуктивно настроение и тананика с „хм-хм“ мотива, който никне несъзнателно, подслушва тоновете, които се роят, обсъжда ги унесен и околните забелязват как разсеяно отговаря на въпросите им. Огромната му музикална памет помага да се загържи изнамереното така до вкъщи, гдето то се фиксира в ноти.⁷ Мнимата разсеяност означава само, че той принадлежи единствено на вътрешната работа. Защото, щом седне на пианото, този вечно унесен човек изглежда съвсем друг, някакво високо същество: „духът му се освобождава тогава и той отправя вниманието си неотклонно към предмета, за който е роден, към хармонията на тоновете“, свидетелства един вещ наблюдател.⁸

Братя Гонкур ни дават възможност да надзър-

⁵ Срв. Biedermann, *Goethes Gespräche*, IV, 476.

⁶ Срв. по-голу.

⁷ O. Jahn, *Mozart*, I, 127, 132, 840; II, 130 нм.; срв. по-горе.

⁸ Schlichtegroll, у O. Jahn, ц. с., II, 156.

нем по-отблизо в творческата работа през периода на концентрацията, и то на една концентрация, която означава мъчително долавяне на сюжета, постепенно разгъване на идеята, съзнавана още съвсем мъгляво и чувствана по-скоро като празнота на духа:

„Мъката, тежлото, изтезанието на литературния живот е при раждането. Зачеване, създаване: в тези две думи има за човека на творчеството цял свят от болезнени усилия и страхове. От това нищо, от този начален зародиш, какъвто е първата идея на едно съчинение, да се изтегли punctum saliens, да се извадят едно по едно обстоятелствата на фабулата, линиите на характерите, интригата, развръзката: колко труд заради този малък свят, надъхан от самия вас, бликнал от вашите гърди, за да се превърне в роман. Като че имате в главата си бял лист хартия, върху който неоформената още мисъл чертае неопределени и нечетливи знаци... И мрачната досада, и безконечното отчаяние, и срамът пред самия вас да се чувствате безпомощен в творческото си честолюбие. Въртите и превръщате мозъка си, той се отеква глухо. Пипате, поставяте ръка върху нещо мъртво – вашето въображение... Казвате си, че не можете да сторите нищо, че няма вече нищо да сторите. Като че наврег в душата само празнина.

Но идеята е все пак налице, привлекателна и неуловима, като някоя красива зла фея в облаците. С един удар на бича мисълта се поставя в движение; търсите безсъница, за да имате щастливите хрумвания на нощното възбуждение; всички струни на ума се нагласяват към една единствена концентрация. Нещо ви се вестява за момент, после изчезва и вие се усещате по-уморени, откогато при нападение, което ви е сломило... О! да налучквате така в нощта на въображението душата на една книга и да не открияте нищо, да губите часове наред с бродене наоколо, да се спускате в себе си и да не изнасяте нищо, да се намирате между последна-

та книга, която сте публикували, нишката на която е прерязана и която не значи вече нещо за вас, и книгата, на която не можете да дадете ни кръв, ни плът, да бъдете бремени с нищожеството: това са ужасните дни за хората на мисълта и на въображението. Всичките тези дни напоследък ние бяхме в това безпокойно състояние. Най-сетне първите очертания, неясният сплав на нашия роман, младата буржоазия (Renée Mauperin) ни се яви тази вечер.“⁹

Ние виждаме художника в интересен психологически момент: той долавя задачата си, той има общата ръководна идея, но няма онова житейско съдържание, което ще превърне идеята в точно дадени за въображението му образи. Че тези образи могат да бъдат намерени, макар и да тънат още в царството на несъзнателното, няма никакво съмнение за него: отчаянието означава едно преходно настроение, причинено от временното безсилие да се схване призракт на очарователната фея, на идеята в пълнота на нейните очертания; то ще мине, когато постепенно, но вече сигурно изплуват от мъглите на спомена, на наблюдението, на мислите всички онези малки и големи подробности, които принадлежат към състава на даден реалистичен роман.

Как Толстой се измъчва, преди да бъде съвсем наясно върху фабулата и героите на *Ана Каренина*, е засвидетелствано обстойно в писмата и дневника му от 1875 и 1876 г. Захванал да пише „скупната и пошла“ своя въобразена история, той не попада на желаното настроение за продължението ѝ, търси разтуха в странични занимания, ходи на лов, въздиша: „Боже мой, ако някой вместо мен би завър-

⁹ *Goncourt, Journal*, II, 30-32.

шил А. Каренина! Непоносимо противно.¹⁰ Или моли приятеля си Н. Страхов, комуто тъй често довежда „опитите, търсенията, очарованията и разочарованията си при работа“, при „бременността“ на духа си: „Избавете ме от този дамоклев меч!“¹⁰ Но при обстоятелства, които отстраняват страховете и колебанията му, най-неочаквано той намира търсената вътрешна атмосфера заедно с ясните очертания на виденията и сцените в романа и всичко тръгва с повдигната вяра в успеха, както това ще бъде посочено по-нататък. По-общо Толстой определя в 1878 г. така хода на усилията си: „Моята работа ме огорчава и мъчи или радва и ме довежда ту до състояние на възторг, ту до униние и съмнения; но нито гение, нито нощя, нито болен, нито здрав, мисълта за нея не ме напуска нито за минута... Делото, което ме занимава сега, е почти тъй важно, както и самият ми живот.“¹¹

Д. В. Григорович, като говори за възникването на повестта си от руския народен живот *Антон Горемыка* от 1847 г., изтъква също тъй смяната на отчаяние и увереност при работата си:

„Бывали не только часы, но дни, когда, при всем усилии, я не мог положительно написать строчки. Я приходил в совершенное отчаяние, искренно убежденный, что лишился способности писать. Такое состояние знакомо более или менее каждому писателю настолько же, насколько знакомо также то неожиданное нервное возбуждение, когда пишется легко и свободно без всякого принуждения. Последнее можно было бы назвать настроением, расположением, пожалуй, вдохновением, если б слова эти что-нибудь определяли. Как объяснить,

¹⁰ Л. Толстой об иск. и лит., I, 408-409, 411, 417.

¹¹ Пак там, 420.

в самом деле, таинственный процесс, внезапно охватывающий человека во время его работы? Чем объяснить, например, что опытный писатель часто бьется как рыба об лед в бессилии собрать мысли, в бесполезном старании набросать их на бумагу, сочинить иногда складно самое незатейливое простое письмо, и вдруг, без всякого повода, без всякой видимой, внешней причины, к тому же лицу возвращается вся бодрость духа, мысли проясняются, впечатления складываются в живые образы, слова, которые надо было высказать, напрашиваются как бы сами собою?“¹²

Документ за този род усилия при едно по-значително дело представляват и показанията на Андре Жид за потеклото на романа му *Faux-Monnayeurs*. В особен *Journal des Faux-Monnayeurs* (1927) той си поставя задачата да проследи вътрешната и външната история на произведението си, като отбележи дела на вдъхновението и дела на обсъждането там, хога на изпълнението, по-бърз или по-спънат, уясняването на интригата и на характеристиките, условията на работата си изобщо. Установил плана на първите глави през октомври 1921 г. и положил така „основите на сградата“, той прекъсва труда си в момента, когато инертната маса започва „да се разклаца“. Ето някои от самонаблюденията му, тъй любопитни за психолога на творчеството:

„Много вечери въртях и биех сюжета в главата си, без да постигна и най-малкото съгъстяване, но и без да губя увереността, че то ще настъпи. Чудна течна материя, която отначало и дълго се противи на втвърдяването, но в която

¹² Д. В. Григорович, „Литер. воспоминания“, Русская мысль, XIV (1893), кн. I, 25.

чрез неуморно разклащане и биене твърдите частици се сглобяват и отделят най-сетне от суроватката. Сега вече аз държа веществото, което трябва само да смачкам и умеся. Ако човек не знае отнапреж по опит, че чрез усилено биене и разклащане на пенестия хаос ще постигне чудото, би се отказал от играта.“

Когато след прекъсване на концентрацията поради някакво пътуване Жиг започва да пише, първите 30 страници му се удават „без каквато и да е мъчнотия, *currente salato*“, понеже всичко е било ясно за ума и готово. В течение на работата по-нататък обаче някои характеристики се оказват все още неопределено очертани, а други – затъмнени. Написани 17 глави, авторът има чувството, че книгата е добила „свой собствен живот“: „сякаш растение, което се развива; мозъкът е само ваза с пръст, която го храни и държи“. Той не иска да изпревари естественото съзряване, той оставя лицата да се разкриват постепенно, като само ги наблюдава и записва диалога им, без да знае „кои са те и какво ще прави с тях“. За едного от героите той признава: „Аз не го познавах достатъчно, когато той се вмъкна в книгата ми. Той е много по-интересен, отколкото можех да подозирам.“ Попаднал в добро настроение, авторът работи спокойно и продължително, но при всяка нова глава се натъква на мъчнотии, каквито не е изпитвал при другите си книги. „Или пък, пята се той, мъката при тяхното създаване се е затрила в паметта ми, както се забравят родилните болки след добиване на детето?“¹³

Но още преди Жиг подобна интроспекция при творческите състояния знае Балзак, който отбе-

¹³ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 48-51, 77-78, 89-90, 98-100, 109-110.

лязва същата умора, същата неудовлетвореност, същата нужда от устойчивост при работата си въпреки обичайната си невероятна леснина на изнамиране. На процеса на създаването той отделя следните редове в романа си *La cousine Bette* (1848), като има предвид героя си скулптор:

„Духовният труд, ловът във високите области на мисълта, означава най-големи усилия на човека (...). Да се мисли, да се бленува, да се зачеват хубави произведения е прелестно занимание. То е като да се пушат омайни цигари, да се води живот на куртизанка, отгала се на фантазиите си. Произведението се вестява тогава в красотата на детската възраст, в лудата радост на творчеството, в благоуханните багри на цвета и живия сок на плода, вкусен предвкусително. Такава е концепцията и нейните удоволствия (...). Тази способност е присъща на всички художници и писатели. Но да се създава, да се ражда! Да се отглежда грижливо детето, да се приспива всяка вечер нахранено с мляко и да се прегръща всяка заран с неизчерпаемото сърце на майката, да се целува, то дори неумито да се облича по сто пъти в най-хубави роклички, които то постоянно къса; но да не се отвръща от гърченията на този бесен живот и да се постигне живо образцово творение, което говори на всички погледи в скулптурата, на всички умове в литературата, на всички спомени в живописата, на всички сърца в музиката: ето какво е изпълнението с неговите трудности...“

Този навик за създаване, тази неуморна любов към майчинство, това духовно майчинство, тъй мъчно за овладяване, се губи с удивителна леснина... Работата е според това уморителна борба: от нея се боят и нея обичат страстно красивите и мощни характери, които и често биват съсипани от нея. Един голям съвременен поет казваше, говорейки за този ужасен труд: „Аз се залавям с отчаяние и преставям с болка.“ Нека невежите знаят това! Ако художникът не се хвърли в делото си, както Курций в пропастта; ... ако той

не работи като рудокопа, затрупан от срутена́та руда; ако той само съзерцава трудностите, вместо да ги побеждава една след друга,... делото ще остане недовършено, то загива в ателието му, гдето трудът става невъзможен, и художникът се превръща в зрител при самоубийството на таланта си.¹⁴

Илюстрация към тези общи мисли върху трудностите при създаване образува историята на повестта *Gobseck*, с нейните три последователни варианта, които не се изключват, а само се допълнят взаимно. Отначало Балзак пише кратък реалистичен очерк, рисувайки отрицателно портрета на лихвар и скъперник; после той се спира на адвокатката и на едно аристократическо семейство при епизод, благоприятен за Гобсек; и накрай внася новата тема за графинята, дъщеря на Гобсек, намирайки фантастична развръзка на цялото. Характеристиката на главния герой се мени така, че от демонично олицетворение на златото Гобсек се превръща в „мечтателен образ на съдбата“, в умен наблюдател и философ, който развива идеи върху щастието.¹⁵ „Малко ли значи, пита се той като самия Балзак, да проникнеш в дълбочината на човешкото сърце, да усвоиш живота на другите и да го видиш във всичката му голота?“ Но до последната концепция на героя авторът стига след дълги колебания върху плана и действието на повестта, оставайки докрай неустановен в някои точки.

Достоевски не се различава много от Балзак при съмненията и колебанията си; при отчаянието или решителността си, когато замисля и раз-

¹⁴ Balzac, La cousine Bette, гл. XXI.

¹⁵ Срв. Б. А. Грифцов, Как работал Бальзак, 111 нм.

работва романите си. В писмо до Майков от края на 1867 г. той говори по повод на *Идиот*: „А со мною было вот что: работал и мучился. Я ведь с начала года вполне надеялся, что поэзия не оставит меня, что поетическая мысль мелькнет и развернется художественно... Но ведь только мелькает, а нужно полное воплощение, которое всегда, происходит нечаянно и вдруг, но рассчитывать нельзя, когда именно оно произойдет; и затем уже, получив в сердце полный образ, можно приступить к художественному выполнению...“ През лятото и есента на 1867 г. Достоевски крои и комбинира разни планове, докато се установи на един от тях, и започва да пише. Работи, работи и накрай „праща всичко по дяволите“. Защо? „Уверяю Вас, что роман мог бы быть посредствен, но опротивел он мне до невероятности именно тем, что посредствен, а не положительно – хорош.“ Написаното бива унищожено като незадоволително. Две седмици Достоевски обмисля нов роман, започва и да го работи, така че в началото на януари 1868 г. дори изпраща първите му глави за печатане. От стария план бива запазен само образът на идиота, но без да бъде той тъждествен с княз Мишкин, герой на каноническия текст. Този идиот е първоначално във въображението на автора човек страстен, а после се превръща в личност, преодоляла страстта си. В записниците си книжки Достоевски развива подробно плана на първата редакция, за да мине през много колебания относно сюжета – към плана на последната редакция:

„В общем, пишет Достоевски на Майков в приведеното писмо, в общем план создался. Мелькают в дальнейшем детали, которые очень соблазняют меня и во мне жар поддерживают. Но целое? Но герой?... Разовытсья ли он под пером? И

вообразите какie сами собой вышли ужасы: оказалось, что кроме героя есть и героиня, а стало быть два героя!! И кроме этих героев есть еще два характера – совершенно главных, то есть почти героев. (Побочных характеров, в которых я обязан большим отчетом – бесчисленное множество, да и роман в 8 частях.) Из четырех героев – два обозначены в душе у меня крепко, один еще совершенно не обозначился, а четвертый, т.е. главный, т.е. первый герой – чрезвычайно слаб. Может быть в сердце у меня и не слабо сидит, но ужасно тружен. Во всяком случае времени надо бы вдвое более (минимум), чтобы написать“.¹⁶

И при романа си *Подросток* Достоевски изживява същите мъчителни търсения, същата несигурност в преживяванията си за сполучливо или несполучливо угадени характери, същите измествания в развоя на плана. Изпърво той е имал на ум да пише романа си *Атеизъм*, който тъй и остава недоварен поради недостиг от преки наблюдения и предварителни проучвания. „Тази идея е всичкото, за което съм живял“, говори той в 1869 г. и затова не е искал да я поквари. „Мне нагобно не только видеть, но и пожить в монастыре“, признава той за слабия си личен опит; „мне нужно причестъ чуть не целую библиотеку атеистов“, добавя той за документацията си откъм достоверен чужд материал. До изпълнение на плана си той не достига, макар нещо от основните му елементи да се съдържа в запазен план на друг започнат и недовършен роман, *Житие великого грешника*. Обаче епизоди, характери, мисли от двата плана преминават накрай в следващите работи на писателя, именно *Подросток*, *Бесы* и *Братья Карамазовы*.¹⁷

¹⁶ Срв. Г. Чулков, Как работал Достоевский, 151-166.

¹⁷ Г. Чулков, ц. с., 188-193; срв. и по-горе.

Тези самонаблюдения, колкото индивидуално характерни, толкова и съгласни в основата си с чужди подобни показания, ни убеждават в една творческа лаборатория, гдето не всичко изглежда весела игра на въображението, гдето често сме свидетели на душевни терзания, на волеви напрежения, на критични анализи, на упорита работа за овладяване на сюжета. За всеки случай писатели като Балзак, Тургенев, Толстой, Достоевски, у които първични дарби и изкуство на романа вървят ръка под ръка, изпитват рогилни мъки при създаването, без да имат по-често завидната самоувереност и спокойствието, които отличават автори от типа на Зола.¹⁸ Очевидно у последните липсата на тревога при изпълнението на поставена задача се дължи на предимно разсъдъчното отношение към план и документация и на минималната същинска интуиция. Благодатната творческа радост е позната обаче и на големите художници, особено в случаите, за които говори веднъж през устата на героя си писател сам Достоевски в *Униженные и оскорбленные*: „Ако аз съм бил кога и да е щастлив, то е било не в първите упоителни минути на моя успех, а тогава, когато аз не съм още чел и показвал никому ръкописа си, в тези дълги нощи посред възторжени надежди и блянове и страстна любов към труда, когато съм се сраснал чрез моята фантазия с лицата, създадени от мен, като с родствени, като с действително съществуващи, обичал съм ги и даже съм плакал с най-искрени сълзи над моя безизкуствен герой.“¹⁹

¹⁸ Срв. Ed. Toulouse, Emile Zola (1896), 225, 270 нм.

¹⁹ М. Достоевский, Униженные и оскорбленные, 25.

2. ДЯЛ НА ВЪОБРАЖЕНИЕТО И НА РАЗУМА

Живата мъка на художника, когато концепцията не води тутакси към точно установена вътрешна картина или към ясно развитие, не се повтаря при малки произведения на лириката, гдето импровизацията се удава лесно благодарение на ограничения брой нагледни и на свободата да се избира само това от тях, което най-сполучливо изказва идеята. Как се постига тук целостта, загатната от една първа представа, и как концентрацията води бързо към изпълнение на плана, може да ни поучи стихотворението на Лермонтов *Палестинска вейка*.

Скажи мне, ветка Палестины:
Где ты росла, где ти цвела?
Каких холмов, какой долины
Ты украшением была?

У вод ли чистых Иоргана
Востока луч тебя ласкал,
Ночной ли ветер в горах Ливана
Тебя сердито колыхал?

Молитву ль тихую читали,
Иль пели песни старины,
Когда листья твои сплетали
Солума бедные сыны?

И пальма та жива ль поныне?
Все также ль манит в летний зной
Она прохожего в пустыне
Широколиственной главой?

Или в разлуке безотрадной
Она увяла, как и ты,
И дольний прах ложится жадно
На пожелтевшие листья?...

Поведай: набожной рукою
Кто в этот край тебя занес?
Грустил он часто над тобою?
Хранишь ты след горючих слез?

Иль Божьей рати лучший воин,
Он был, с безоблачным челом,
Как ты, всегда небес достоин
Перед людьми и божеством?...

Заботой тайною хранима,
Перед иконою золотой
Стоишь ты, ветвь Ерусалима,
Святыни верный часовой!

Прозрачный сумрак, луч лампы,
Кивот и крест, символ святой...
Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой.²⁰

Тук темата, поставена за развитие, се съдържа в първия куплет. Нагледът буди мисли, повдига въпроси: откъде е тази вейка, как е донесена тя? И въображението на поета, плувайки в богатството на лични наблюдения или на образи, дошли по околени път, си рисува цял ред възможности, които трябва да изчерпят темата. Нам се дава внушение за пейзаж на Палестина, за настроение на оби-

²⁰ Лермонтов, „Ветка Палестины“ (1836).

мателите ѝ, когато късат вейката, за изгледа на майката-палма и за чувствата на поклонниците, които се връщат с материалния спомен. Завършек образуват впечатленията от самата вейка, от обстановката ѝ днес, пред кандилото, гдето тя се явява като символ на вяра и на мир в думите. Процесът на създаване в случая означава бързо намиране на онези допълнителни представи, които разширяват и осмислят нагледа, откривайки връзки в заспалите образи и чувства, пробуждайки живо ехо в настроение и в спомени. Нищо не говори толкова красноречиво за силата на един талант, колкото тъкмо това умение да се подбират асоциации, които придават дълбок смисъл на най-незначителния предмет, като ни карат да виждаме в случайното и безжизненото нещо типично, което загатва за човешка съдба и за скъпи преживявания. Лермонтов изхожда от един наглед, който сам по себе си не би възбудил у никого може би това богатство на картини, това симпатическо вживяване. У него обаче по силата на една подвижност на духа, която характеризира творческата личност, отделната представа зазвучава в безброй „психически обертонове“²¹, извиква един широк поток от идейни съотношения, от сродни представи, които тъкмо той може да долови тъй живо и тъй ясно с помощта на словото. Главният образ, завладял съзнанието, намиращо допълнение в свободно текущите наоколо му образи и тъкмо тези вторични елементи, изгубени в полусянка, му придават цена за чувството и пълнота за въображението. Остане ли първият наглед изолиран, изчезва и продуктивната му сила.

Същите наблюдения и същите изводи могат да

²¹ Срв. W. James, The Principles of Psychology, v. I, 258.

се направят и при стихотворението на Пушкин *Цветок*, което по всички изглежда да бъде образец за Лермонтовата „Палестинска вейка“ с оглед към идеята и развитието ѝ. При друга обстановка, но при сродна обща представа и едновременно градеж и еднаква езиково-синтактична форма ние имаме тук преход от случайно впечатление към силно емоционално раздвижване и фантазийни видения, с които се изчерпва лирическата тема. Ето по-кратката, но не по-малко внушителна песен:

Цветок засохший, безуханной
Забывший в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?²²

В стихотворението си *Le Soleil* Бодлер ни дава картина на слънцето, което грее над града и над

²² Пушкин, „Цветок“ (1828).

полето, над покривите и над житата и което прониква във всички мрачни улици и къщи, за да ги изпълни с лъчи и радост, както то изпълва с мед кошерите и с вдъхновение душата на поета. Слънцето е символ на поета – на поета, който скита увлечен от мечтата си, кагансирайки стиховете, току-що намерени, и обличайки всичко, което докосне, в красота и благородство:

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.²³

Теофил Готие казва по този случай за автора: „Той притежава гарбата на съотношенията (correspondance), т. е. знае да открива чрез тайнствена интуиция невидими за другото сродства и да сближава така чрез неочаквани аналогии, които само ясновидецът може да долови, най-отдалечени и най-несъвместими наглед предмети. Всеки истински поет е надарен с това повече или по-малко развито качество, което е самата същина на неговото изкуство.“²⁴ Така и Фридрих Хебел мисли: „Поемът, ако е изпълнен от една идея, вижда в света само отраженията на тази идея; съгледан стълбът на една нощна лампа, той пробужда мисли, които стоят във връзка с него.“²⁵ Така поетическото откритие се състои в разкриване на връзки, на възможности, които у другите са дадени не направо, чрез собствена мисъл, а чрез посещане. Благода-

²³ Baudelaire, *Fleurs du Mal*, CIX: „Le Soleil“.

²⁴ Th. Gautier, Ch. Baudelaire.

²⁵ Fr. Hebbel, *Tagebücher*, I, 355.

рение на една концентрация, способна да създаде интерес към идеята, към основния наглед в случая, в съзнанието изпълват всички сродни елементи и работа на художествения разум е да се изберат тези или онези от тях с оглед към една идеална цялост. Всичко, което може да пречи на последната, всичко дисхармонично и паразитно бива отхвърлено; задържа се само това, което служи за успешно развитие на темата. При това, колкото се отнася до яснотата на първичния общ наглед, не на повода, ние имаме постепенен преход от картина, доловена в най-смътни очертания, към подробности, дадени в пъстротата на багрите и на чертите, както е посочено от Хайне в неговия *Морски призрак*:

Und schaute, träumenden Auges...
Bis tief im Meeresgrunde,
Anfangs wie dämmernde Nebel,
Jedoch allmählich farbenbestimmter...
Und endlich, sonnenklar, eine ganze Stadt
.....
Mich selbst ergreift des fernen Klangs
Geheimnisvoller Schauer!
Unendliches Sehnen, tiefe Wehmut
Beschleicht mein Herz...²⁶

Сънни видения; по-живи очертания и краски; пълно слънчево осветление и живо чувство за картините – ето при етапа на творческата мисъл, които се повтарят при всеки преход от първа идея към окончателно развитие.

Концентрацията, казахме, е дело на съвмест-

²⁶ Хайне, *Nordsee*: „Seegespenst“.

на работа между въображението и разума. В каква степен и по какъв начин участват те при развитието на една идея, това е въпрос на отделния случай и на метода, която изобщо прилага един писател в зависимост от своя навик или своята естетика. Докато едни поети се чувстват хора само на въображението си и не признават никаква рефлексия при зараждането на своите стихове, где-то всичко е едно настроение или една малка картина, други, наопаки, се мислят само техници и не отдават значение на въображението си, понеже драмите им или романите им биват построени чрез дълго обсъждане, по всички правила на изкуството и след систематическо подготвяне. Мистични натури са наклонни да поставят и при поезията на първо и най-важно място свръхлогичното и екстатично мислене, както изтъква това при религията Джемс. Той казва: „Има ли някой изобщо интуици, те идат от дълбочините на човешката душа, не от външната повърхност, влавяна от рационализма. Всичкият подсъзнателен живот, инстинктите, убежденията, предчувствията и копнежите са създали предусловия, чийто най-важен извод се долавя от съзнанието; и нещо в нас знае съвсем положително, че този извод съдържа повече правда, отколкото всеки диспут от рационалистично естество, който би му възразявал.“ И още: „Несъзнателното и ирационалното имат примат в работите на религията.“²⁷ Но съмнително е дали този примат би довел и при изкуството до нещо ценно и трайно, ако не дойде на помощ противоположният нему фактор, разсъдъчното, критичното мислене. Оставим ли настрана тенденциозното под-

²⁷ W. James, Die religiöse Erfahrung, 69-70.

чертаване на един от важните фактори на „несъзнателното“, в действителност тук се наблюдават няколко типа художници, за критерий при чието различаване може да се вземе най-общото съотношение между въображение, разум и настроение. И както самите художници, така и произведенията биха могли да се класифицират с оглед към елементите, които преобладават в тях. Кюрел напр. мисли за драмата, с която се занимахме вече (*Envers d'une Sainte*), че разумът там имал много по-голям дял, нежели въображението и че докато на последното се падали три десети от композицията за разума оставали шест десети, а за паметта една десета.²⁸ Паметта дава значи точни копия от живота, въображението измисля правдоподобни черти и отношения, а разумът комбинира тези данни, за да изгради една цялост; разумът по-специално „прави избор между лицата, дошли случайно на ума, и определя по кой начин те могат да бъдат убедени в сюжета“²⁹ В някои случаи дяловете на въображение и на разум могат да бъдат в обратна пропорция или пък паметта да дава толкова много вече сама, че за другите две дейности да остава твърде малко място при творческата работа.

При концентрацията наблюдаваме кръстосване на въображение с анализа, както ни предава по свои самонаблюдения и поетът Пол Валери:

„Яви ли се продуктивното настроение, говори героят му Евпалинос, аз се различавам тъкмо тъй от самия мене си, както една опъната струна се различава от себе си, когато е била хлабава и нагърчена. Аз ставам съвсем друг. Всич-

²⁸ Binet, L'Année psychologique, I, 168.

²⁹ Binet, ц. с., 159.

ко ми е ясно, изглежда ми лесно. Тогава моите комбинации се извършват и се запазват в светлина. Моята необходимост от красота, равна на моите непознати извори и средства, поражда от само себе си образи, които я задоволяват. Аз желая от все сърце... и силите прииждат. Силите на душата изпълкват странно от нощта. Ето ги, наситени със светлина и илюзии. Те ме обсаждат с даровете си, те ме обсаждат с крилете си. Тук е опасността! Това е най-трудното нещо на света! О момент най-важен и велика болка!... Това обилно и тайнствено благоволение, вместо да го приема, както е, изтекло единствено от голямото желание, наивно оформено от крайното очакване на душата ми, аз трябва да го задържа, докато му дам белег. Получил ли съм го чрез един вид прекъсване на живота си (чудно прекъсване на обикновения ток), аз трябва още да разделя неделимото и да огранича и да прекъсна зараждането на идеите.³⁰

Необходими са значи сили на ума и на волята, за да се подредят, отмерят и използват рожбите на вдъхновението. Вдъхновението е резултатно, когато бъде охладено, изяснено, успокоено. „Ентусиазмът не е състояние на духа у писателя“, бележи другаде П. Валери. Бихме могли да припомним тук и Волтер, който, също тъй човек на разума и на волята при поетическите си опити, казва: „Най-рядкото нещо е да се съчетае разум с ентусиазъм... Разумният ентусиазъм (l'enthousiasme raisonnable) е наследствен дял на големите поети.“³¹ Валери на свой ред пояснява: „Колкото мощен и да е огънят, тази мощ става полезен двигател само когато бъде впрегнат в машините на изкуството.“³² И още,

³⁰ Fr. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, (1926), 173.

³¹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, „Enthousiasme“.

³² P. Valéry, *Introduction à la Méthode de L. de Vinci*, cp8. Fr. Lefèvre, ц. с., 716.

подчертавайки в най-решителна форма интелектуализма си: „Истинското условие за истинския поет е нещо коренно различно от сънното състояние. Аз не виждам друго освен съзнателно търсене, съгласие на мисълта, съгласие на душата за приятни затруднения и нескончаем триумф на жертвоприношението.“³³ Известно е, че Валери се домогва да спазва в поезията си класическите правила, да избягва романтичните волности на стиха, да контролира строго дори синтаксата и речника си,³⁴ което не е тъкмо по вкуса и теорията на онези, които признават само „несъзнателното“ в творчеството.

Както и да се постъпва при отделни примери, изобщо разум и въображение държат еднакво място в сложните произведения на поетическия гений и всеки значителен художник постига идеала си чрез сътрудничеството на интензивно вживяване и бистра мисъл. Грилпарцер признава: „В мен живеят две същества, напълно отделени. Един поет със смело, дори буйно въображение и един човек на разума, от най-студена и упорита природа.“³⁵ Границата в случая важи за несъвместимостта на практическия разум с чистите съзерцания на поета и за разликата, която се наблюдава между часове на пресметливата, абстрактна мисъл и на повдигнатото продуктивно настроение. Тъй погледнато, несъмнено поетът не е в моменти на вдъхновение същият, който по-рано е обсъждал съвсем спокойно нещата около себе си: ясно доловима разлика в самочувствие и в начин на преживяване се наблюдава

³³ P. Valéry, *Au sujet d'Adonis*; cp8. Fr. Lefèvre, ц. с., 176.

³⁴ Fr. Lefèvre, ц. с., 229.

³⁵ Grillparzer, *Selbstbiographie*.

и от него, и от другите. Все пак и в часове на най-голям творчески захлас и особено когато се касае за развитие на една богата концепция, у поета говори критичният усет, разумът, който налага тези или онези идеи на лицата, който изисква да се застъпи определен светоглед, да се предприеме някаква психологическа анализа. Важното е само диктатът на разума да не измества или убива подема на настроението и играта на въображението като първични подтици на създаването.

3. ИЗПЪЛНЕНИЕ

Ако концентрацията се постига чрез съдействието на интелектуални фактори, изпълнението означава, от една страна, известно подчинение за чисто разсъдъчното и, от друга, известно повишение на емоционалното. Остава ли при концентрацията художникът повече господар на себе си, следи ли той с по-спокоен дух потока на образите и на мислите, както те излизат и се губят при изпълнението, при вътрешното или външното фиксиране на добре известното вече, ние сме свидетели на особена сърдечна топлина, на вживяване или възхновение, което стои в забележителен контраст към обикновеното самочувствие.

Образите именно възбуждат художника, изтръгват от него интерес, който отива до отъждествяване или най-малко до голяма симпатия; освен това те са добили някаква моторна сила, чужда на безформените и откъслечни видения от по-рано, и искат да намерят изход от своето усамотение, да се отлъчат от душата и да заживеят самостоятелно. Тази активност на идеята и тази самозабрава на художника са отчасти дело на емоционал-

ния фактор, отчасти дело на въображението. Зависи ли концентрацията от желанието да се схване спонтанно никналата концепция, от добрата воля да се подложи тя на обсъждане, при което въображението се контролира от будната мисъл – изпълнението се удава само в непредвиден час, само тогава, когато всичко е дошло на мястото си, така че нищо вече да не липсва за пълнота и леснота на изображението. Да се ускори тази вътрешна ферментация и да се определи точно времето на нейния завършек е невъзможно. Ето защо „продуктивното настроение“ завладява художника като някаква неочаквана криза, като необходимост да се създава, да се пише, да се отлее в определена форма съдържанието; волята тук няма решаващо значение и всичко се извършва главно инстинктивно.

Линията, която дели концентрация от изпълнение, е посочена от Шилер. Работейки над едно епическо стихотворение за Фридрих II, той бележи: „Всевъзможни идеи върху това се въртят смътно в главата ми, но вярвам, че ще излезе нещо светло от тях.“ Това е концентрация. Завършена тя, минава се бързо към изпълнение. За една своя грама той пише: „За мен е невъзможно, макар и да желая това, да деля подготвяне и план от изпълнение (Ausführung). Щом твърдите точки бяха веднъж дадени и аз бях добил сигурен поглед върху цялото, оставих се да бъда увлечен и така, без да имам намерение, бяха изпълнени четири сцени от първото действие. Нагледите ми стават от ден на ден по-живи и едни от тях предизвикват други.“ Като оставим личната черта в случая, именно бързият преход от концентрация към изпълнение, което не е ни най-малко норма, заслужава да се отбележи какво изтъква Шилер като съществено при изпълнението. Това е произволността и живостта на об-

четлив, почти стенографски почерк, белег на лесна импровизация.⁴⁰ В. И. Даль съобщава по лични наблюдения: Пушкин „се носи насън и наяве цели години с някое създание и когато то назрее в него, излива се чрез пламенен поток в думи и реч: металът изстива веднага във въздуха и създанието е готово“⁴¹.

Няма ли у поета това благодатно настроение, не се ли явяват образи и думи с естествена необходимост, всяко усилие да се създава е напразно. „Искамъ вдохновения, мисли Пушкин, всегда казалось мне смешной и нелепой причудой: вдохновения не сыщешь; оно само должно найти поэта.“⁴² Романтикът-лирик повтаря сякаш нормата на Волтер, класика-погражател, който отправя такъв съвет към един млад писател: „Вие ще напишете вашата трагедия, когато ентусиазмът ви я заповяда; защото вие знаете, че вдъхновението трябва да се получи, а не да се търси.“⁴³ От собствен опит знае Пушкин колко безсилна е волята, когато няма вътрешна готовност, когато душата не е обладана от определено чувство и от ясни идеи и когато не говори никаква нужда за освобождение:

А мысли галеко...
Беру перо, сижу, насильно вырываю
У музы гремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.
Усталый, с лирою я прекращаю спор...⁴⁴

⁴⁰ М. Л. Гофман, Пушкин (1828), 58.

⁴¹ Срв. Н. Сумцов, Исследования о Пушкине, 32.

⁴² Пушкин, Путешествие в Арзерум (1835).

⁴³ Волтер, писмо до Chabanon, 20.VIII.1766.

⁴⁴ Пушкин, „Зима. Что делать нам в деревне“ (1829).

Така и в друга интересна изповед на Пушкин, гдето изпълнението и импровизацията са разграничени спрямо по-късната контрола:

„Я продолжаю думать, что поэт стоит не выше, чем окружающие его люди, до того момента, когда заговорит божество. Поэт вдохновен, это несомненно. Бывают часы, когда я не мог бы написать двух строк, а в час божества стихи льются, точно вода. Но затем, однако, приходится пересмотреть, изменить, исправить. Божество дает мысли, чувства, но кроме того есть еще искусство, и это уже завтрашнего дня. Я часто встаю ночью, что-бы писать, уже после сна; какая-нибудь мысль преследовала меня с вечера, но я не мог тотчас ее выразить, я должен был ею проникнуть до глубины души, ей надо было улечься в гармонические аккорды. Тогда в душе моей происходит какое-то пробуждение, что я и высказал, в своем „Поэте.“⁴⁵

Гьоте има право следователно да поставя максимата: „Художникът е подчинен (gehört) на произведението, не произведението на художника.“⁴⁶ Мисълта си той може да поясни така: „Аз всякога съм твърдял, че поетът не трябва да пристъпва до работа, докато не усети непреодолим нагон за творчество. Сам аз следвам това начало... Вие виждате тук шест различни захванати неща; аз не пристъпям ни към едно, ако то не ме тъкмо притегля, и не се бавя нито при едно, ако не се усещам разположен за него.“⁴⁷ Шилер според Гьоте поддържа обратното: че човек „трябва да може това, което иска“ (müsse können, was er wolle), и сам следвал тази максима; но писаното с такава добра

⁴⁵ А. О. Смирнова, Записки, часть I, СПб., 1895, 293.

⁴⁶ Riemer, Mittheilungen über Goethe.

⁴⁷ Biedermann, Goethes Gespräche, Conte, 27.V.1820.

воля, без настроение и вътрешна необходимост се познавало лесно като нещо „патологично“. Затова и поетът Теофил Готие; враг на всичко разсъдъчно, казва: „Всеки художник е донякъде като Лопе де Вега, който, когато съчинявал комедиите си, заключавал правилата с шест ключа – *con seis llaves*. В огъня на работата, волно или неволно, той забравял системите и парадоксите.“⁴⁸

В грешката на Шилер не иска да изпадна и Фридрих Хебел: той не прави опит да командва на вдъхновението, да пише без ентузиазъм, без „опиянение от песни“ (*Liedestrunkenheit*)⁴⁹ или без прословутия *furore poeticus* на гревните от епохата на Цицерон. „Аз извадих, казва Хебел, моя *Гинес* от папката, но не можах дори да го чета, камо ли да работя над него. Где е обяснението за това настроение? Очевидно в някаква прозаическа неспособност да вниква в предпоставките, при които единствено съществува поетическото гело.“⁵⁰ В такива случаи на непродуктивност поетът напомня широката публика, която чете поезия. „Публиката е поетът без напрежение, за когото всичко е или твърде бледно, или твърде ясно.“ Но това време не е загубено, понеже тъкмо тогава идат плодотворните хрумвания, подготовката чрез преживяно, узнато и мислено за бъдещи концепции или творчески кризи. „След всеки творчески период, както го имах тази зима, бележи Хебел за 1874 година, настъпва пауза на жалко безсилие, която е такава обаче само по отношение на изпълнението, не и по отношение към изнамирането или вътрешното развитие.“⁵¹ Той

⁴⁸ Th. Gautier, Ch. Baudelaire.

⁴⁹ E. Mörike, „Hochzeitslied“.

⁵⁰ Fr. Hebbel, Tagebücher, IV, 23.

⁵¹ Fr. Hebbel, Tagebücher, III, 232.

би могъл в краен случай да пише и в това състояние, но понеже знае, че тук се касае само за временно бездействие, което ще бъде последвано от изблик на сили, от по-високо състояние на духа, може да чака спокойно. Така смята и Гьоте паузите в творчеството си относително непродуктивни, бидейки поетът като някаква „луковица, която лежи под снега, очаквайки листа и цвят в най-близките седмици“.⁵² И когато Хебел след по-дълги почивки, наложени от всевъзможни външни или вътрешни пречки, се усети обхванат отново от поетически дух, той не може да се надиви на „чуждата и своенравна сила, скрита дълбоко години наред, като пресекнал под земята извор, която пак подобно на него избухва ненадейно и често в неудобно време“.⁵³ Необходимостта, категоричната заповед да създава той изказва с думите: „Du armer Seidenwurm, du wirst spinnen und wenn auch die ganze Welt aufhörte Seidezeug zu tragen.“⁵⁴

Когато е заем през 1863 г. с романа си *Война и мир*, Толстой пише на близък приятел: „Никога не съм чувствал своите умствени и дори всичките си нравствени сили толкова свободни и толкова способни за работа... Работата ми е роман от времето на 1810 и 20-те години, тя ме занимава напълно от есента... Сега аз съм писател с всички сили на душата си, пиша и обмислям, както никога досега не съм писал и обмислял.“ Това е продуктивният период, вдъхновението в разгара си с лекотата на постиженията, последван, както сам Толстой признава, от период на „поправки и прера-

⁵² Гьоте до Шилер, 6.V.1799.

⁵³ Fr. Hebbel, Tagebücher, IV, 320.

⁵⁴ Fr. Hebbel, Tagebücher, II, 133; срв. още I, № 441, III, № 4487, IV, 5838-39.

ботка“, на „мъчително“ състояние, когато някакво „охлаждане“ не му позволява да захване, каквото и да било. „Без вълнение нашето писателско дело не върви“, признава той в писмо от декември 1864 г.⁵⁵ Уморен от дълъг труд, той се чувства при завършката на романа си „глупав като кон“. През такъв почивен период той сече дърва, копае, коси сено „и съвсем не мисли за противната литература и за литераторите“ (писмо до Фет). Но и досега е нещо преходно и отгъхнал си напълно, той може да мисли отново за поетически труд. „Заемам се за работа с радост, стеснение и съмнения, както и пръв път“, съобщава той в 1872 г., когато изучава епохата на Петър Велики. Изоставяйки обаче проекта си за роман върху тази историческа личност, той се обръща към един съвременен сюжет, към психологическия си роман Анна Каренина, който отговаря по-добре на настроението и силите му. Прег приятеля си Н. Страхов той признава: „Чаках цяла година, мъчително чаках разположение за писане – то дойде и аз се ползвам от него, за да завърша любимото си дело.“ Помага му, за да излезе от мъчителните занятия с Петър Велики и попадне на благоприятно настроение за нова работа, прочитът на Пушкиновите повести. Възхитен от тях, той „неволно, неочаквано, без да знае как замисля лица и събития“ и изведнъж започва да пише с горещина новия си роман. „Той ми дойде, съобщава Толстой на Страхов, неволно и благодарение на божествения Пушкин, който случайно взех в ръка и прочетох целия отново с възторг.“ Трябвало е очевидно един мощен тласък, за да се раздвижи духът и се мине към плодотворен труд. Прилив и отлив в

⁵⁵ Л. Толстой об иск. и лит., I, 369, 371.

творческата енергия се редуват ритмично при Толстой, водейки от апатия и безсилие след изпълнението на даден план към подем на воля и въображение, така че в 1886 г. при работа над драмата си *Власть тьмы* той може отново да заяви самоуверено: „Работя много и бремето е леко, и изтомя е приятно.“⁵⁶

Вазов също тъй знае периоди, когато „му е минало вдъхновението“ и не може да пише известен род стихотворения; знае и усилия, докато попадне в продуктивно настроение и пак „възкръсне“ или се „възроди“ у него поетът, за да изпитва рядка радост.⁵⁷ Без програма за часове и дни на работа нему се случвало да не пише месеци наред и после – при настъпила воля за хващане перото – „да работи усилено по цели дни, а отчасти и през нощите, догдето завърши започнатия труд“.⁵⁸ Почивка в такива случаи той правел само час-два през деня, като се разхождал из градината край града. И в стихове той признава, че понякога творческият императив го завладявал с все сила, та трябвало да пише и посред нощ.⁵⁹ Неведнъж тогава някой „жив образ“ го „дирял и преследвал“, налагайки му да създава („и той ми заповядва“).⁶⁰

Една от най-характерните черти на творчеството в този момент на вътрешна работа е голямото възбуждение, нервната напрегнатост. Поетът е толкова увлечен от делото си, чувства се тъй погълнат от образите, споделя толкова иск-

⁵⁶ Л. Толстой об иск. и лит., I, 395, 397, 402-404, 432-437, 466.

⁵⁷ Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов, 98, 124, 348.

⁵⁸ Срв. интервюто на С., сп. Светлина, XIII (1905), кн. XI-XII, 7; Събрани съчинения, XXII (1950), 324; също и по-горе.

⁵⁹ Вазов, Под нашето небе, 24.

⁶⁰ Вазов, Гусла, 108; срв. Люлека ми замира, 84.

рено и непосредствено съответните състояния, че понякога му се струва да е влязъл напълно в роля и да преживява действително онова, което се мърка само пред въображението. Творческата работа е в този смисъл мъка. Поети, които вземат много прясърце нещата и са изразходвали голям дял духовна и физическа енергия, и то в продължение на дълго време, не могат да не почувстват в края умора както след истинско преживяване, свързано с големи вълнения. Братя Гонкур свидетелстват как те пишат в треска, с ускорен пулс и с повишена температура.⁶¹ „Трябва да бъде човек в треска, за да работи добре. Това тъкмо ни съсипва и убива.“⁶² Книгите им са писани, мислят те, не както книгите на другите – с перо, с въображение, с мозък, – а с „нерви и страдания“, така че всеки техен том означава „нервно изтощение, някаква загуба на чувствителност и на мисъл същевременно“.⁶³ Чистата радост на някои спокойни, безстрастни художници те не познават; те чувстват само мъката, ето защо, когато рождбата е дошла вече на свят, когато задачата е решена, те биват облагани от умора и отчаяние, както напр. при звързъка на *Renée Maupérin*.⁶⁴ Или пък се усещат в някакво притъпено равнодушие, неспособни да мислят и да действат, щом творчеството им е коствало толкова загуба на сили и толкова мъчителни напрежения. Волята, радостта, нравствената мощ – те са понижени след такова нервно изтощение и уморените художници стават плячка на срам или на отчуждаване от своето дело. Печатайки и коригирайки романа си

⁶¹ A. Binet, L'Année psychologique. I, 109.

⁶² Goncourt, Journal, III, 292; срв. II, 111.

⁶³ Goncourt, Journal, III, 297.

⁶⁴ Goncourt, Journal, III, 295; II, 115.

Germinie Lacerteux, те попадат в едно „състояние на нервност и печал“, което ги прави неспособни за критика на написаното.⁶⁵ Все тъй преживява своето вдъхновение и Фридрих Хебел, който също знае трескаво възбуждение и който не може да разбере как е възможно да се иска от художника незаинтересуваност, спокойствие. Такава незаинтересуваност би отстранила безусловно творческия акт, както пълното равнодушие към една жена – физическия.⁶⁶ Приятелите на младия Шилер долавят у поета нещо корибантско, нещо екстатично възбуждено, както у митичните същества от свитата на Кибела; той е за тях възлен, излеко покрит с пепел и готов да пръсне искри при най-леко подухване; и те са учудени от външните спътници на неговото творческо възодушевление, от това пръхтене и бучене, от този невероятен подем на чувството, както се предава и за Микеланджело, когато работел над своите статуи.⁶⁷ „Блажен кто знает сладострастие высоких мыслей и стихов“, мисли „беснуващият“ млад Пушкин в едно писмо до покровителя си, поета Жуковски.⁶⁸ Без известно вълнение, без сърдечен трепет не може да възникне ни едно стихотворение, което трябва да вдъхне настроение на читателя, и Мюсе твърде уместно сочи чувството у поета като белег на вдъхновение. „Когато аз, пишейки един стих, усетя познати удари на сърцето, сигурен съм, че моят стих е от най-добро качество, за каквото съм способен.“⁶⁹ Енергията на преживяването и полетът на въоб-

⁶⁵ Goncourt, Journal, I, 267, II, 183, 185, 191.

⁶⁶ Fr. Hebbel, Tagebücher, IV, 131, 151.

⁶⁷ J. Petersen, Schillers Gespräche, Leipzig, (1911) 27, 111.

⁶⁸ Пушкин, Жуковскому (1818).

⁶⁹ A. de Musset, писмо до брата му, 4.VIII.1831.

ражението са необходима предпоставка за всеки художник и въпрос на субективни разположения е дали ще се иде до крайна афектация и нервна криза, или пък ще се остане при едно по-умерено вълнение, все пак свързано с известно органическо възбуждение.

4. ИЗКУСТВЕНО ВДЪХНОВЕНИЕ

Изхождайки от психологическата необходимост да се създава при повдигнато настроение, при опиянение на духа, при възодушевление, свързано с вътрешно раздвижване, някои художници си въобразяват, че е възможно да се обърне естественият ред така, че да се убежда изкуствено, произволно, чрез някакви сетивни реакции потребното продуктивно състояние. Това е особена метода да се командва на вдъхновението, като се събира не умствена енергия, като се дава тласък не на въображението, а като се влияе върху нервите и върху органическото самочувствие. Чрез алкохол, опиум, хашиш и други наркотични средства някои мислят да създадат едва ли не истинска поетическа екстаза, да уведат благоприятни за творчеството и непостижими инак образни комбинации. Ако вярваме на братя Гонкур, дори Теофил Готие се възхищавал от чародейната мощ на хашиша, приготвян от някаква трева и вземан във формата на хапове или на паста (т. нар. давамеск), а понякога и с тютюн. Въобразявайки си по модата от 1830 г., че хашишът води към мозъчно възбуждение и видения, Готие вярвал, че сам бил способен да напише едно свое по-обемисто произведение твърде бързо, в десет дни, благодарение на някакви хапчета, вземани по два пъти на ден, сутрин и вечер, които давали необикно-

вена бистрота на въображението.⁷⁰ Томас де Куинси, английският романист, величае в един автобиографичен труд от 1821 година действието на опиума, като му приписва по собствен опит заслугата, че внасял ред, логика и хармония в мислите, улеснявал въображението и давал възможност да се изживява в една единствена нощ това, което може да бъде изпитано в седемдесет или сто години.⁷¹ Как виното повдигало активността на духа и живостта на представите, като се засилвала циркулацията на кръвта, това рисува Едгар По, сам алкохолик, в новелата си *Ангелът на чудесата*.

Бодлер, който превежда на френски съчиненията на Е. По и онзи труд на Т. де Куинси,⁷² излага в собствения си опит *Les paradis artificiels* редица чужди наблюдения и показания, от които трябва да получи възможността за убеждане на „изкуствен рай“, отстранил страданието, увел щастието и подтикнал въображението. С помощта на хашиша се постига особено опиянение, изпълнено с детска радост, халюцинации, безличие и наслада. Окоето се изостря и потапя в безконечното, ухото долавя неземни звуци, съчетани с багри; поетически сънища завладяват духа, усетът за време и пространство се загубва и се живее животът на мнозина като в някой фантастичен роман. Но моралът накрай е убит, последиците са ужасни: физическа отпадналост и убита воля са резултат на това светотатствено желание да се изневери на действителността и да се заграби насилствено царството на доброто и красивото. Бодлер вижда веднъж Балзак да

⁷⁰ Goncourt, Journal, III, 221.

⁷¹ Th. de Quincey, The Confessions of an English opium later.

⁷² Ch. Baudelaire, Un mangeur d'opium.

разпитва с жив интерес за преживяванията на онези, които вземали хашиш. Сам Балзак обаче се отказва да употреби дяволското средство, за да не понижи достойнството си, като се откаже от господството на волята си – той, теоретикът на волята.⁷³

Че пиянството на Едгар По, което понижава моралната стойност на личността и уврежда нейното щастие, не е от естество да пречи изобщо на творчеството му, както искат да ни убедят някои, едва ли можем да повярваме. Бодлер изтъква в защита на По как пиянството водело към определени серии фантазии, дори към верига особени мисли, които могли да бъдат и художествено възпроизведени; но затова било нужно да се убеди отново състоянието, естествената среда, от която те никнат. „Аз вярвам, заключава той, че пиянството на По е едно мнемоническо средство, една метода за работа, метода енергична и убийствена, но пригодена за неговата страстна натура.“ Навикнал да пие, По не може да устои на желанието „да намери отново чудните или страшни видения, духовитите концепции, на които се е натъкнал в една по-раншна буря“,⁷⁴ и така той тръгва по най-опасния път към творчески настроения. Без да издига следователно го нещо нормално случая с нещастния поет, понеже друг път изрично осъжда бързата и изкуствена инервация на някои поети и не брои „оргията за сестра на вдъхновението“,⁷⁵ Бодлер намира за възможно да се възлиза от церебрални възбуждения към поетическо вдъхновение и да се създава из

⁷³ Ch. Baudelaire, Les paradis artificiels.

⁷⁴ Ch. Baudelaire, Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres.

⁷⁵ Ch. Baudelaire, L'Art romantique, 285.

едно съзнание, което стои под знака на отровата. Т. Готие в разрез с това, което свидетелстват за него братя Гонкур, описва в очерка *Le Club de haschichins* опитите на някои свои другари да си създадат изкуствени халюцинации с помощта на давамеск, вземан в хотел Пимодан. Той казва: „След десетина опита ние се отказахме завсякога от това упоително средство не защото то ни беше физически вредно, но защото истинският писател се нуждае само от естествените си сънища и не търпи да изпитва мисълта му влиянието на чужд агент.“ И той цитира думите на Бодлер: „Който прибягва до отрова, за да мисли, той скоро не ще може да мисли без отрова. Можете ли да си въобразите страшната участ на човек, чието парализирано въображение не ще може да действа повече без помощта на хашиша и опиума? Човек не е тъй лишен от честни средства за възлизане до небето, за да има нужда да прибягва до аптеката и магичите...“⁷⁶ В съгласие с това мнение и Леон Доге, лекар по професия и добре запознат с разните начини за отравяне чрез хашиш, алкохол, опий и т.н., мисли: „Едгар По е велик въпреки алкохола, Куинси е тънък и дълбок въпреки опия и Жерар де Нервал написва тъй също въпреки алкохола *Les filles du Feu*“. Увеждат ли изкуствените възбуждения наистина един период на „умствена и лирическа еuforia“, истинна е също, че бързо след това настъпва период на депресия, после пак нова нужда от хашиш или алкохол, които обаче вече не действат, оставяйки място само за страдание, притъпяване или страх.⁷⁷

Повечето поети са съгласни с това, че твор-

⁷⁶ Th. Gautier, Gh. Baudelaire.

⁷⁷ Daudet, Études et milieux littéraires (1927), 188-189.

ческата дейност не може да бъде изкуствено предизвикана и най-малко със средства, които замъгляват или стесняват съзнанието, като пробуждат чисто физическата енергия. Ако наркозата дава свободен изход на инстинкти и на нервна сила, тя е същевременно естествен враг на всяка сериозна концентрация, тя отстранява по правило всички ясни и постоянни видения или по-широки ходове на мисълта. Изключим ли редките случаи, гдето по навик, чрез многобройни опити се достига до самовнушението за убеждане на продуктивни настроения с помощта на външни възбуждения, ние трябва да приемем, че последните по самото си естество противоречат на плодовитата и разумна художествена мисъл. Не само при отделни случаи, но по правило създаването е състояние „на равновесие и на здраве“.⁷⁸ Би могло да се каже изобщо, че употребата на кафе или на вино дори в слаби дози означава пропъждане на въдъхновението. Творческите натури имат нужда да бъдат абсолютно господари на себе си и всяко физиологическо възбуждане трябва да се яви като неизбежен резултат от прегрутирано раздвижено въображение, а не като последица от студено решение, което си служи произволно с това или онова външно средство. Ако въобще трябва да издигаме до норма обстоятелствата на органическото разположение, по-скоро можем заедно с Гьоте да кажем: „Умереността и ясното небе са Аполон и музите.“⁷⁹ Гдето свободата на духа стои под влиянието на изкуствено предизвикани или естествено дошли аномалии на здравето или на общото самочувствие, там по правило не ще настъ-

⁷⁸ A. Binet, L'Année psychologique. I, 79, 135.

⁷⁹ Goethe, Maximen und Reflexionen.

пи онази последователна творческа мисъл, която единствено води към зрели поетически произведения. И ако понякога болестите или тоническите (крепителните) средства се оказват до известна степен благоприятни за духовната работа, там ние имаме, както се казва, или самовнушение, което като чисто психически фактор може да улесни дейността на въображението, или уведено чрез последователни упражнения повдигане на физическата енергия, което на свой ред частично допуска, а не отстранява съвсем тази дейност.

5. МЕТОДИ НА СЪЗДАВАНЕ

Ако теоретически ние делим концентрация от изпълнение и по-нататък двете тези функции като развитие от първоначалната концепция, на практика това са процеси и състояния, които се преплитат най-тясно, така че творчеството може да бъде схванато наистина като цялостен ръст, като органическо образувание. Последователните моменти тук са така яко скопчени, че понятията „по-рано“ и „по-късно“ служат само за приблизително разбиране на духовната работа, не и за внасяне на някаква механичност в процеса на зараждане и оформяне. В зависимост от това единство стоят и разнообразните лични методи на създаване. Преработка на наблюдения и спомени, въображение, естетическа рефлексия, настроение – всички тези фактори на продуктивното състояние могат да се съчетават и следват взаимно по най-своеобразен начин у всякого, за обща схема на постъпване, за нормална еволюция на художествените идеи ние имаме право да говорим само в най-условен смисъл, именно доколко, доколкото наистина начало и

край не се покриват и доколкото преходът от едното към другото предполага неминуемо известно усилие да се доловят и осмислят частите на цялото. Как ще се измине пътят от изходна точка до готово дело и какви форми ще вземе фиксирането на частите, остава въпрос на индивидуалната метода, усвоена съзнателно или пък вродена като естествен начин на мислене.

Изобщо казано, с оглед към външното развитие на поетическата идея могат да се различат два типа художници: едни, у които концепцията е била бавно и систематично постигната, така че окончателното фиксиране идва с голяма бързина, и други, у които процесът на създаване върви с ускорено темпо още от началния момент, без да се е мислило много над изпълнението, така че нищо съвсем сигурно и установено не излиза на свят. Разбира се, тук трябва да правим разлика между поезия на настроенията и поезия със сложна тематика; между концепции, при които всичко е една малка идея, една ограничена картина, едно преходно общо чувство, и концепции, които означават синтеза на широк житейски опит или възсъздаване на една сложна действителност. Ако при първите преходът от зародиш към готов продукт може да настъпи понякога с неумоверна бързина и леснина и ние говорим тогава за непредвидена енергия на творческата мисъл, за импровизация, при вторите по правило е потребна известна концентрация, по-бърза или по-бавна, така че развитието ще бъде само тогава напълно оформено, когато всички части се изяснят до най-малки подробности. При това, ако формата на първия род създания не представя никакви особени затруднения, вторият род се натъква на безброй технически мъчности, отстранени само след по-грижливи и дълги размисли. Изпревари

ли процесът на записването, на външното фиксиране тази вътрешна зрелост, получават се недовършени тъй или инак произведения, които после трябва да се подлагат на поправки и преработки. И според естеството и размерите на тези последните ние съдим дали авторът е работил, бидейки съвсем начисто с предмета си, или пък показва известно колебание в това или друго отношение. Но нека подчертаем: разните начини на постъпване не означават никакви качествени разлики между самите произведения; тъй като въпрос на творческа индивидуалност, а не на талант е писаното по тази или онази метода.

В зависимост от изтъкнатите основи на всяко творчество най-често изпълнението при по-големи произведения предполага по-дълга концентрация и бавно развитие. Потребно е известно време, докато концепцията добие плът и точни очертания, докато въображението се сроди с всичко съществено. Готово или почти готово всичко на ум, то може да се остави там и да чака сгоден момент за обективен живот тъй, както концепцията по-рано е дошла, след като опит и мисъл са хвърляли някои зародиши, които в тъмата на подсъзнателното постепенно се съчетават за нова цялост. Художникът пристъпва към фиксиране на вътрешните си видения или на настроения и мисли едва когато те заговорят като нещо отчетливо в съзнанието му, когато той няма да се натъква на непреодолими спънки. Бюклин не взема четката и не хвърля ни една черта на платното, преди да е обмислил композицията си до най-малки подробности, преди „единното впечатление“ да е балансирано напълно и средствата за реализирането му установени. Фойербах вижда картините си „до последна багра“ готови в духа си, когато се е решил да

пристъпи към работа.⁸⁰ Подобно на живописеца и майсторът на тоновете съчинява първо на ум, голавя с вътрешен слух цялата музикална пиеса, установява я във всичките ѝ части, помни я добре и по-късно, когато пожелае, ще я предаде с ноти на книга. Моцарт изповядва в онова писмо, посветено на творческата му работа, как текал мислите, щом е благоприятно настроен. Сгорещена душата му, мисълта, музикалната идея се „разширява и осветлява“ и той я обхваща с един поглед като някаква хубава картина. Не някакво едно след друго, както, когато работи после въображението му, а всичко едновременно стои пред вътрешния поглед. И ако по-късно захване да пише, той не е забравил нищо от мотива, той „вади от торбата на мозъка си“ това, което е събрал по-рано. „Затова на хартията всичко върви по-бързо; защото, както казах, то е собствено вече готово и рядко става по-друго от това, което е било в главата. Затова при работа аз мога да бъда смущаван и около мене може да става, каквото ще – аз пак пиша.“⁸¹ По свидетелството на лица, които наблюдават отблизо работата на Моцарт, той не сяда на масата, преди да е готово делото на ум; нотирането означава бързо фиксиране на вътрешно komponираната вече пиеса, така че увертюрата на Дон Жуан напр. той може да изпише в навечерието на представянето в няколко часа бърза работа.⁸²

Вагнер съзнава в зряла възраст, че след цюрихските си години едва ли би измислил нещо ново и че онзи период на „висш разцвет“ е породил у него обилie от зародиши, към които той с лека ръка тряб-

⁸⁰ H. Popp, *Malerei-Asthetik*, 303, 375.

⁸¹ O. Jahn, *Mozart*, II, 122; срв. по-горе.

⁸² Срв. по-горе.

ва само да посегне, за да отгледа цветята на въдъновението си.⁸³ За всеки случай концепциите на *Нибелунгите*, *Тристан*, *Парсифал* и *Майстерзингери* възлизат тъкмо към тази продуктивна епоха на живота му и само защото над тях той „мъти“ в течение на дълги години, те могат да му се явят по-късно като „зрял жизнен плод“.

При екзактната мисъл ние се натъкваме на същото явление. Нютон разпланирва цял трактат на ум, преди да предаде една единствена идея на книга, и зает с това развитие на мислите си, той прекарва цял ден или цяла нощ въдълбочен в тях, невнимателен за всичко, което става около него. Огюст Конт, който обладава изключителна интелектуална енергия, обсъжда на ум последователно шестте тома на своя *Cours de philosophie positive* (1830-1842), които излизат редовно през две години. Той съставя и плана, и главните части на всеки том, без да записва каквото и да било от тях, макар и да прави отделни бележки. Всичко е обмислено предварително, дори и най-малките подробности в идеи и изложение. Завършена така умствена работа, той е казал, че томът е готов. И тогава той започвал да го пише непрекъснато, изпращайки листове подир листове в печатницата. Коректурите той само преглеждал, без да внася някакви промени. Математикът Поанкаре намира, че редът на елементите в едно математическо доказателство бил по-важен от елементите сами по себе си. „Ако аз имам чувството, интуицията, тъй да река, за този ред (т. е. „интуицията, която ни кара да откриваме скрити хармонии и отношения“, както е казано други път), така че да схващам с

⁸³ Вагнер до М. Везендонк, 10.IV.1859.

един поглед целостта на размишлението, аз няма защо да се боя, че ще забравя някой от тези елементи; всеки от тях ще дойде от само себе си да се вмести, където трябва, в пригответената му рамка и без каквото и да е усилие на паметта.⁸⁴

При поезията, особено при по-значителни откъм фабула произведения, ние биваме често удивени от голямата плодовитост и ускорената продуктивност на някои писатели. Като съобщава за намерението си да напише един разказ (думата е за *Вечный муж*), Достоевски забелязва в писмо до Н. Страхов от 18 март 1869 г.: „Ето този разказ аз още глумя да напиша четири години назад, в год смрти брата... Ето този разказ аз мога да напиша очень скоро, так как нет ни одной строчки и ни одного слова, неясного для меня в этом рассказе. При том же много уже и записано (хотя еще ничего не написано).“⁸⁵ Да пише започва той през октомври с. г., както съобщава в писмо от 27 същия месец. Така постъпва Достоевски в случая поне (защото иначе той не следва тази метода), давайки практически право на Бодлер, който поставя обикнатата си аксиома: „Всичко в една поема, както и в един роман, в един сонет, както и в една новела трябва да служи на развръзката. Един добър автор има предвид вече последния си ред, когато пише първия.“ Това, разбира се, трябва да се взема не в буквален смисъл, а само като по-категорична редакция на изповедта на един герой в Чеховата *Скучная история*, който из чувството на сигурност при една напълно завършена концепция заявява: „Я знаю о чем я

⁸⁴ H. Poincaré, Science et Méthode, Paris, (1908), 47.

⁸⁵ Ф. М. Достоевский, Письма, II (1930), под ред. Долинина, 133; срв. още там, 222.

буду говорить, но не знаю, что я буду говорить.“ Съзнанието, че се владее темата във всичките ѝ значителни моменти, обуславя и увереността за едно безукорно в собствените очи изпълнение. Балзак написва своята *Ursule Miroaet* за 20 дни; *César Birotteau* е захванат на 17 ноември и отпечатан на 15 декември. Балзак има на ум безброй планове за романи, които никога няма да бъдат реализирани поради липса на време – толкова голямо е обилото на мотиви – и въпрос на случайност е понякога кое ще бъде по-напред и кое по-късно написано. Той е сам изненадан от леснотата, с която му се удава развитието на един мотив, и причината, както понякога отгатваме от кореспонденцията му, е там, че мотивът е бил вече по-рано извикван и разработван на ум, че идеите му ферментират доста, преди да намерят своя израз. Наг *César Birotteau* напр. той мисли в продължение на четири години, както показват писмата до близките му, и когато сяда да го пише, изхожда от плана на впечатление, от свежест на спомените, която се съчетава прекрасно с конструктивната мощ на художника. Сигурен за материала и с готови поетически рамки, той се обвързва лесно към издателите си да достави в определен срок това или онова съчинение. Той не се бои, че няма да устои, щом здравето и външните обстоятелства на живота не се вземат във внимание, и той е уверен, че чудото от 1841 година, когато за десет дни написал 6000 реда, може да се повтори всякога.⁸⁶ Натрупал огромен житейски опит, той се затваря в кабинета си, за да не вижда почти никого, и пише, и пише непрекъснато, черпейки единствено от запасите на ми-

⁸⁶ Срв. A. Breton, Balzac, 36-37, 256-7; F. Brunetière, Balzac, 66.

налото, които постоянно се превръщат по силата на художествения му инстинкт в поетически картини. Благодарен пример за този начин на работа представя неговата *Physiologie du mariage* от 1829 г. Сам авторът излага „биографията на книгата си“ в един увод, който трябвало да бъде принос към „историята на човешката мисъл“.

Първият зародиш на тази част от *Човешката комедия* се вестил внезапно, когато Балзак прочел речта на Наполеон пред гържавния съвет, посветена на кодекса на гражданското право и закона за брака. И по-рано той се бил замислял често над тези въпроси, особено във връзка с термина *adultère*, срещнат в учебника по френско право. „Никога тази дума не се вестяваше във въображението ми, без да повлече след себе си едно печално шествие.“ Тя събирала безброй негови впечатления от нещастия, омрази, сълзи, ужаси и престъпления в семействата. Разширявайки наблюденията си в по-доброто общество, Балзак се убедил, че нещастните семейства превишавали щастливите и че съпружеската изневяра отслабила строгостта на брачните закони. Тези впечатления се загубили обаче по-късно в „пропастта на буйните мисли“. Между това авторът продължил наблюденията и проучванията си някак „въпреки волята си“ и у него се наслоили рояк „идеи“ върху брака, които една заран довели до основната мисъл, която „формулира тези идеи“. Тук била отправната точка на съчинението, неговата неразвита още концепция. В течение на една седмица авторът групирал около онази мисъл всичко, което с изненада открил у себе си. „Скицата“ оживяла в духа му, пораждайки много „вътрешни разклонения“; и колкото повече тази маса се „одушевявала, хармонизирала и почти олицетворявала“, толкова повече духът му правел излети във „фантастични страни“, воден от демона на вдъхновението, който му се вестявал най-драго-волно вечер. Обсаждан често от виденията си, от идеите си по „фаталния сюжет“, и обогатявайки ги с впечатления, при

които много събеседници ставали сътрудници в изработката на мненията, той се решил най-сетне да стане „секретар“ на тези свои и чужди наблюдения и да напише книгата, готова вече вътрешно и овладяла го побелително...

Балзак признава мук, че създавал като някакъв „*docteur ès arts et sciences conjugales*“, който примесвал постоянно примери към принципите си и морал към анекдотите си в една аналитична студия.

Когато бъде усвоена методата на вътрешното оформяване, така че писането става чисто спомогателно средство за паметта, тогава естествено „творчеството“ върви с голяма бързина и големи неща се угават на един дъх. Фридрих Хебел свидетелства за себе си, че държи всички части на произведението едновременно на ум, затова може да почне произволно с третия или с петия акт; че има добра памет за онова, което ще пише, и го знае наизуст; и че изпълнението върви според това с извънредна бързина.⁸⁷ Своята метода да работи той издига и го норма, като казва „Едно стихотворение трябва да се откъсне така от човека, както ябълката от гървото.“⁸⁸ Нещо подобно твърди и Хайне в сентенциите си върху изкуство и литература: „Едно съчинение иска своето време, както и едно дете. Всички бързо написани (в смисъл: без належащата вътрешна подготовка) книги възбуждат у мен известно недоверие към автора.“⁸⁹ Знае се от показанията на много граматически автори как те грижливо работят над своите концепции, как инкубацията трае доста време и как едва след като

⁸⁷ Срв. *Kuh*, Biographie Fr. Hebbels, I, 384, 503; II, 219, 680.

⁸⁸ *Fr. Hebbel*, Tagebücher, IV, 337.

⁸⁹ *Heine*, Gedanken und Einfälle (Nachlass).

всичко се е кристализирало, след като въображението и разум са казали своята окончателна дума, дава се простор на възхновенieto и се запечатва в слово готовата пиеса. Дюма или Сарду пишат тъкмо затова бързо, защото обмисляли зряло плана и подробностите на грамите си и импровизацията им предполага ясна представа за цялото.⁹⁰ Франсоа Копе записва стиховете си само когато те бъдат готови в главата му.⁹¹ Неговата памет за стоици стихове не е нещо удивително: Готие запомня само след един прочит 158 стиха от *Легенда на вековете* на Юго.⁹² Жюл Ромен съобщава, характеризирайки първия си начин на работене, че във време на разходка и под ритъма на стъпките му никнели му изолирано, му в свързани чепки стихове, които вечер си отбелязвал; и тъй постепенно вървяло творчеството, бидейки той в състояние да прекъсва за осем дни и да подлавя отново „отлъчването“ при мястото, где то е прекъснал.⁹³ Некрасов създава повечето си стихотворения, като се разхожда в стаята си и като ги произнася гласно. Едва когато бъдат завършени по този начин, той ги записва на първите попаднали под ръката му листове, правейки само рядко поправки.⁹⁴ Така и Яворов има „удивителна памет“ за съчиненото на ум; хонейки из стаята или по улицата, той мисли своите стихове, повтаря си ги и само когато всичко е довършено, сяда да ги запише.⁹⁵

⁹⁰ Срв. А. Binet, L'Année psychologique. I, 63 нт., 68, 80, 120.

⁹¹ Binet, ц. с., 113.

⁹² M. du Camp, Gautier, 18.

⁹³ J. Romain, Vue Unanime, предговор от 1925.

⁹⁴ А. Панаева, Воспоминания (1933), 317; срв. Балухатый, Русские писатели, II, 55.

⁹⁵ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 11, 13, 19.

Че и над прозата може да се работи по същия начин, става ясно от много примери. Русо разказва, че имал обичай да обсъжда ноще, при безсъница хрумванията си, идеите си, пазейки ги в паметта, докато настъпи удобно време за записването им, или че обмислял дълго при разходките си в леса край Монморанси своята *Нова Елоиза*, като превръщал така леса в свой „работен кабинет“. Завърнал се дома си, обработката на намисленото с перо в ръка вървяло вече лесно.⁹⁶ Нещо подобно, но при съсредоточаване не всред природата, в пълно уединение, а между хората, в града, знаем и за други писатели, напр. за Йордан Йовков. Говорейки през 1932 г. за условията на работата си при дадена обстановка, за отдаването си на размисли и фантазии, дори когато бил заобиколен от безразлична за него среда, стига тя да не го вадела от тихото му съзерцание, той признава:

„Това кафене е моят втори кабинет. Вечер между 5 и 7 часа там посетителите са малко и аз сега спокоен, пуша си и си обмислям работите. Може да се каже – там пиша разказите си, а у дома ги само преписвам. Затова не мога да съчинявам на масата, в кабинета. Винаги ми е било чудно как може да се съчинява така над бяла хартия с перо в ръка... Аз обичам, когато мисля върху една композиция, да чувствам хората и живота наоколо си.“ И друг път: „Обикновено сядам да пиша разказите си, след като предварително съм ги обмислил до най-малки подробности. Особени мъчности тогава не срещам и всичките ми усилия са не върху композицията, а върху езика.“⁹⁷

⁹⁶ Rousseau, Confessions, кн. VIII и IX.

⁹⁷ С. Казанжиев, Златоторг, XXIV (1943), кн. 7, 313.

Създава ли така, поетът или прозаикът изхожда от едно вътрешно преживяване, което само му подсказва думи и фрази, и борбата със словото не се чувства като някаква непреодолима мъка. Той вижда лицата си, той чува говора им; или ако това е лирически монолог, думите се роят по стъпките на ритъма и дохават с необходимост, без да бъдат търсени, на мястото си. Неца и думи са за писателя тясно свързани помежду си, той не дели виденията си и мислите си от начина на изказване. Щом вътрешният свят оживее и характеристиките се възсъздават във всички свой релеф, неминуемо ще дойде „кой знае откъде“, онова, което е свойствено за тях изобщо и в специалния случай. Или щом настроението обхваща поета и той се почувства подтикнат да обективира, думата му „иде от само себе си.“⁹⁸ Думите към вътрешната мелодия стоят като готови, те „трябва само да бъдат повикани“. „Няма, казваше Яворов, освен да разтърся панера, и те ще се нарежат една до друга.“⁹⁹ Ако някои големи стилисти се оплакват от неподатливото слово, ако те като Флобер губят часове и дни над една единствена дума,¹⁰⁰ това се дължи не на слаба езикова изобретателност, на писателска безпомощност, а на прекалена грижа за новото и рядкото означение, плод на големи скрупули, най-често и на едностранчиви доктрини. По правило поетът без излишни естетически рефлексии ще дойде съвсем непосредствено, без много заобикалки до своя израз, така, както свидетелства напр. Пушкин за часовете на импровизация, когато намира като че

⁹⁸ Binet, ц. с., 132.

⁹⁹ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 27, 28.

¹⁰⁰ Флобер, писмо до Ж. Санд, ноември 1866.

автоматично „на гъното на маситницата“ своите фрази и рими:

Перо по книжке бродит,
Без вялого труда
Оно в тебе находит
Концы моих стихов
И верность выраженья,
То звуков или слов
Нежданное стечение,
То едкой шутки соль,
То правды слог суровый
То странность рифмы новой
Неслыханной готовь...¹⁰¹

Но, разбира се, тази поетико-романтична представа за леснота на създаването не отговаря всякога на самата действителност, тъй като нужно е само да се погледне в черновките на Пушкин, запазени в голяма част, за да се види какви непрекъснати и многобройни поправки и зачертавания внася той там и какви мъчителни прекъсвания знаят най-непосредствените наглед неща.¹⁰² Илюзията на Пушкин за бързо угадена „вярност на изрече“ и за намиране на римите „без всеки труд“ е само условно оправдано, както показват толкова оригинални ръкописи на най-добри поетически негови неща, напр. на *В геевне праздник*, с любопитните рисунки-карикатури, навърляни в паузите на затруднения при изнамиране и поправки.¹⁰³ Толстой е прав, когато забелязва: „Колкото по-ярко е възхищение-

¹⁰¹ Пушкин, „К моей чернильнице“.

¹⁰² Срв. Сочинения Пушкина, изд. Академии наук, т. I (1900).

¹⁰³ Срв. Пушкина, същ. изд., III (1912), 86 нм.

то, толкова по-грижлива трябва да бъде работата за неговото изразяване. У Пушкин четем такива гладки, такива прости стихове и нам се струва, че всичко се е изляло веднага в такава форма. А не виждаме колко труд е употребил той; за да излезе написаното тъй просто и гладко.¹⁰⁴

Мъчно се пише в случаите, когато няма нито потребното настроение, нито потребната яснота на идеите. Оплакванията на някои, че в главата всичко било тъй хубаво, а на книга излизало безобразно или тромо, се дължат на недоразумения; те означават или липса на доразвита концепция и на онази вътрешна топлина, без която не се дохожда естествено до форма и израз, така че представата за вътрешна готовност се оказва илюзорна; или пък чувство на недоволство, когато думите не могат да предадат напълно преживяното, не могат да включат мечтата или сърдечната болка, за да ги откъснат от душата и да подействат освободително.¹⁰⁵ В последния случай поетът предявява към словото, към художествения катарзис много големи изисквания, отколкото те в действителност могат да задоволят.

При тази метода на работа често се наблюдава практиката да се прибегва до скици или до предварителен план. Поетът иска да се сроди с лица, сцени, обстоятелства и факти, има нужда да внесе известна прегледност във вътрешната, колеблива още картина, желае да фиксира приблизително главните точки на мотива, за да може да се връща по воля към него, да го изоставя временно и да го подгавя пак в благоприятни моменти. Особе-

¹⁰⁴ Н. Н. Гусев, в сб. Л. Н. Толстой в восп. совр., II (1955), 219 сл.

¹⁰⁵ Срв. по-горе.

но граматиките имат обичай да схематизират предварително фабулата, понеже икономията у тях е принцип на развитието, и нищо, което накърнява основния ход на действието и което може да се почувства като баласт или отклонение, не трябва да се допуска.¹⁰⁶

За романа поучителни примери ни дават тук Гончаров, Тургенев и Достоевски. Първият от тях прибегва при романа си *Обломов* до план, нахвърлян на книга, в който отбелязва сбито хода на събитията, някои отделни сцени, цели фрази, намеци за характеристиките, сполучливи сравнения и т. н. Начина си на работа той описва така:

„Аз натрупвах, говори той, купчина такива листове, а романът се пишеше в главата. Рядко аз сядах да пиша, по две-три глави в седмицата, в две седмици, после пак преставях... Хващайки перото, аз се терзаех от съмнения... Ставаше ми противен мъчителният процес на бавен труд при създаване на плана, обмислянето на всички отношения между лицата, на развоя на действието. Аз пишех бавно, понеже във фантазията ми никога не се явяваше едно лице, едно действие, а изведнъж се откриваше пред очите ми като че от някой планински връх цяла местност с възвишения, села, лесове и тъпа лица, с една дума, голяма област на някакъв пълен, цялостен живот. Тежко и бавно беше да се слеза от тази планина, да се влиза в частностите, да се виждат всички явления и да се свързват те помежду си.“¹⁰⁷

Тургенев, все тъй роб на творчески съмнения, признава, че рядко излизал от цялостно видение, от тутаку установена концепция; обикновено той

¹⁰⁶ Срв. Шилер до Гьоте, 30.VIII.1800; *Binet*, L'Année psychologique, I, 100, 131, 154, 163.

¹⁰⁷ *Ив. Гончаров*, Необикновенная история (1875-1878).

вървял от ясно доловени в живота и добре възсъздадени във въображението лица към бавно изработени сюжети и обстоен план на цялото. Случаят, наблюдението, мислите му го натъквали на определени образи и проблеми, които той пожелавал да развие художествено. Първата му грижа била да си даде сметка за тези образи, като нахвърля за тях „формулярни списки“, т. е. кратки портрети и биографии на бъдещите герои. Така при романа *Новъ*, така при *Накануне*, така при *Первая любовь*.¹⁰⁸ Означени „действащите лица“ откъм възраст, социално положение и главни черти на характера, той пристъпвал към плана на романа. В прости линии и с всички съществени епизоди той начертавал схематично развоя на сюжета. За *Новъ* ние имаме „кратък разказ“, в който авторът се придържа после при развитието; за *Накануне* – 14 малки глави. Изпълнението, отсрочено с няколко години поради тази метода на постепенно уясняване, свидетелства еднакво както за жива впечатлителност, така и за относително слаба инвенция у Тургенев.

Достоевски има обичай да нахвърля подробни програми или планове за романите си, да отбелязва там сюжетни варианти, отделни характеристики, афоризми, разсъждения на героите си, фразеологията и речника им, цели сцени и диалози и т. н. Първоначалната скица претърпява значителни промени, появяват се няколко редакции на произведението, в голямата си част недовършени, само откъслечно изведени. При *Бесове* напр. той се пита: „В чем собственно (помимо характеров и главной непосредственной идеи) интрига романа?“ И в девет

¹⁰⁸ Срв. А. Мазон, „L'Elaboration d'un roman de Tourguéniev“, Revue des Études slaves, V (1895), 85 нм., 244 нм.

точки на бележките си дава пълен отговор на въпроса. В свързка с „окончателния план“ на този роман от 1870 г. той пише на Майков: „Задумах огромен роман (с направлением – дикое для меня дело), полагал, сначала, что слажу легко. И что же? Переменил чуть не десять редакции и увидал; что тема oblige, а потому ужасно стал к роману моему мнителен.“¹⁰⁹ При романа *Подросток* се повтаря същата история с бележки за съдбата на героя, които биват отчасти изоставени, и със съображения за „суть романа“, за линиите на интригата, които търпят разни варианти и които свидетелстват как авторът упорито е търсил най-подходна сюжетна схема, изяснявайки си характеристиките и тенденцията. Опитал най-разнообразни разработки на сюжета, отхвърлил едни, подловил други – при удивително богатство на въобразените истории, епизоди, сцени – той мени постоянно плана си, всякога сигурен обаче в щастливото завършване на предпоставената редакция. За разлика от Тургенев той има обилие от творчески хрумвания, така че цялата мъка при работата се свежда към избора, който трябва да се прави между няколко възможности в развоя на характеристиките, между успоредните теми и други елементи на изложението при вяроност към началния замисъл.¹¹⁰

Класици и романтици, реалисти и натуралисти – всички изработват конспекти, планове, схеми на сюжетната линия, по-обстойно или по-сбито сценарии, върху което постоянно се мисли, преди да настъпи кризата на окончателното изпълнение. Всеки такъв проект, ако изразява неоформената

¹⁰⁹ Достоевский, Письма, II, 301.

¹¹⁰ Срв. Г. Чулков, ц. с., 223 нм., 249 нм., 313.

още концепция, претърпява последователно доста значителни промени, понеже въображение и разум неуморно са заети да го попълват и притъкмяват към техническите изисквания на литературния рог.

Но и обратният случай е нещо пак обикновено. Ако едни автори свикват (или имат нужда) да гледат с очи плана на произведението си и да работят над ръкопис, други могат да минават направо от вътрешна работа към писмено фиксиране на завършеното дело. Тогава естествено чисто вътрешната работа е била по-продължителна и всичко е било обсъдено обстойно на ум, преди да се повери на хартия. По същество строга разлика между двете категории работници не може да се прокара. Дали планът е писан, или се държи на ум, това е въпрос на памет или на случайно усвоена практика; защото и когато не се пише такъв план, той пак е неизбежен етап на творческата мисъл с основните линии на концепцията или с твърдите части на развитието. Фридрих Хебел или Дюма при грамата, Гьоте или Ж. Санд при романа¹¹¹ нямат никакъв писан проект, никакви скици и планове, не се вживяват в подробностите с помощта на документи за омото, смятайки може би това предварително сродяване и с най-гребното за вредно до известна степен, понеже така се отслабя въдъхновението по-късно. Яворов разпанирва своите грами на ум и има илюзията, че ако замижи, ще ги прочете написани до най-малки подробности в главата си.¹¹² А Едгар По поставя във форма на съвет тази норма за езика при разказвача: „Не трябва да се

¹¹¹ Срв. *Fr. Hebbel, Tagebücher*, IV, 43; *Binet*, ц. с., 79.

¹¹² М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 11, 26.

взема перо в ръка, без да е фиксиран най-малко общият план. Би трябвало да се обсъди и комбинира в окончателен вид, преди да се напише една единствена дума – развръзката на всичко измислено или желаното впечатление от композицията... Планът е в най-точен смисъл цяло, от което не може да се отнеме или прибави един единствен атом, без да се разруши всичко.¹¹³ Има обаче писатели, които поради изключителни външни или вътрешни обстоятелства не се придържат в тази норма и които, като Достоевски напр., са в непрестанно колебание, прибягват често до промени в експозиция, мотивировка и характеристика. Така и Д. В. Григорович свидетелства в разрез с практиката на онези, които излизат винаги от строго обмислен план: „Поэма, роман, повесть редко выходят в свет такими, как их придумал автор в первоначальном виде. Писателю с призванием как бы заранее дана программа того, что он должен исполнить, и, рядом с этим, как бы тайно вложена в него сила, представляющая исполнить то, что ему предназначено; если произведение пишется в периоды нервного возбуждения, эта внутренняя сила немедленно вступает в права свои; она часто отбрасывает то, что задумано было прежде, и в результате является неожиданно нечто новое, о чем не было помысла.“¹¹⁴

При условие че авторът е обсъдил и фиксирал ясно плана си, фабулата си, ние разбираме лесно откъде иде способността за импровизация на големи съчинения и как трябва да се обяснява целесъобразността на всичко, дадено чрез въдъхновение. Окончателното изпълнение, щом изхожда от прав-

¹¹³ *E. Lauvrière*, Edgar Poe, Paris, (1904), 617.

¹¹⁴ Д. В. Григорович, Русская мысль, (1893), I, 25.

да на основната концепция и е свързано с дълбока концентрация, върви сигурно от общата представа към частите и към края то означава последователно встъпване в средището на вниманието на отделните моменти, така че дори когато художникът изглежда погълнат от последните, той не губи идеята за цялото. Разбира се, странични асоциации, които се втурват по стъпките на тази или онази представа, могат да доведат до разширение на първоначалния план или дори до изменение на някои части, но процесът на развиване, последователната анализа на общото не търпи от това никакво нарушение. Така и когато говорим, ние си служим без затруднение със сложни изречения и с вериги от мисли, без да съзнаваме отначало думи и представи в тази връзка, понеже изхождаме от една пълнота на основната мисъл, която включва в зародиш своите по-късно развити части.¹¹⁵ В този смисъл може да се каже, че първата дума, която написваме, предполага вече и последната или – по категоричната формула на Едгар По – че „в цялата композиция не трябва да се вмъква нито една дума, която пряко или косвено не указва на единствената цел.“¹¹⁶

6. ИМПРОВИЗАЦИЯ: СТИХ И ПРОЗА

Насрещу метода да се обмисля дълго и да не се пристъпя към писане, освен когато всичко е добило пълни и точни очертания, стои противополо-

¹¹⁵ Срв. W. Wundt, *Psychologische Studien*, III (1907), 349; *Einführung in die Psychologie*, Leipzig, (1911), 89.

¹¹⁶ Срв. E. Lauvrière, ц. с., 617.

ложната метода – да се скача без много обсъждане направо от концепция към външно изпълнение без подробно уясняване на цялото.

В такива случаи писателят бърза да предаде на книга, да запечата в слово било настроението, било отделните мисли и образи, както и отделните изрази, които му хрумват като щастливо откритие, което може да се забрави и да не се намери после никога. Процесът на създаване стои тук още в своите начала: нито цялостната представа се е разчленила ясно, нито пък формата, в която тя окончателно ще бъде схваната, е установена. Заблуден от продуктивното настроение, писателят иска да закрепя на книга отделни моменти на художественото преживяване, както те непрегледно изпъкват от несъзнателното, така че за истинска композиция не може и дума да става. При това роене на словесни представи, ако се касае за стихове, често биват улучвани ритми и изрази, които ще останат и после, макар изменени отчасти; първият плод на вдъхновението е обаче проза, и то проза в откъси, проза, която предава темпото на неулегнали чувства и зигзагите или повторенията на асоциациите, както те мигновено се вестяват и сменят с нови. През подобна фаза на вътрешна работа минават и произведенията, фиксирани с перо едва в окончателната си форма, следователно всичката разлика между двете методи на работа е там кой етап на еволюцията от концепция към завършено дело ще бъде избран за отправна точка на записването.

Андре Шение, поетът-революционер, у когото се съчетава класическа традиция с нова чувствителност, записва в бързината на импровизацията си незавършени неща, в които прозаически текст,

предал в ударни фрази общото настроение или видение, е последван от готови вече стихове, възли на цялото, към които ще бъдат прибавени нови. Сам той признава в едно писмо, че музиките му „скиторе-ли“ и „не успявали да завършат чевръсто нито един проект, бидейки заети със стотина“. А в стихове той изтъква неудобствата на тази метода за ра-бота:

Peut-être il vaudrait mieux, plus constant et plus sage.
Commencer, travailler, finir un seul ouvrage.
Mais quoi! cette constance est un pénible ennui.

С обичайната волност на въображението си, обхванало едновременно множество най-разнообразни мотиви, той се спира веднъж в *Буколиките* си на кратък план в проза, прошарена с един-два сти-ха, а друг път, при нова тема – на седем стиха в началото, два стиха в средата и осем стиха за-вършък, като оставя грижливо измерени интерва-ли за попълване по-късно на пропуснатото. Не са-мо при този дял на тъй фрагментарното си твор-чество, но и при елeгиите, поемите (*Hermès* и др.) и драмите си (*La Liberté* и др.) той постъпва по съ-щата опасна метода, оставяйки нещата си в раз-ни фази на обработка, с надмощие ту на прозата, ту на мерената реч, с единични тиради или само части от сцени.¹¹⁷ В стихотворението си „*Les deux enfants*“ напр. намираме такава смяна на двата еле-мента:

Chante-nous: „Les deux enfants“... Ils chantent alternative-

¹¹⁷ Paul Dimoff, *La vie et l'oeuvre d'André Chenier*, II (1936), 4-9, 24-36.

ment. Deux enfants... Leur père et leur mère sont morts, ils n'en savent rien... ils sont égarés dans la forêt... Ils disent: „J'ai faim... où irons nous? les bêtes nous mangeront (...)

Mais j'ai faim, je suis las, je ne puis plus marcher:
Dormons ici, demain nous marcherons encore.
Maintenant sous cet arbre il vaudrait mieux nous coucher...

Продължавайки и прекъсвайки така ту с из-държани, ту с непълни стихове, които трябва да бъдат споени отпосле, Шение достига края на еле-гията си, тъй важен за основното настроение:

Hélas! ils étaient morts! Le chien triste et fidèle
Léchait leurs pieds glacés et gémissait sans bruit,
Et le doux rossignol, en agitant son aile,
Avait, sur le rameau, pleuré, toute la nuit.

Шилер, завладян от патриотическо въодушев-ление по време на френското владичество в Герма-ния, замисля към 1801 г. една апотеоза на отечес-твото си, която не бива завършена и която късни-ят ѝ издател озаглавява „*Deutsche Grosse*“¹¹⁸. Из не-обистреното си още вдъхновение поетът записва на три листа в проза главните си идеи, като съ-щевременно отбелязва отстрани в тясна колона и с бърз почерк някои пълни и непълни стихове. За-писва и няколко римувани краища, зазвучали вът-решно, без да бъдат окончателно оформени. Проза и стихове вървят успоредно така:

Nicht im Augenblick zu glänzen und seine Rolle zu spielen,
sondern den grossen Prozess der Zeit zu gewinnen. Jedes Volk
hat seinen Tag in der Geschichte, doch der Tag des Deutschen

¹¹⁸ Schillers *Sämtliche Werke*, Säkular-Ausgabe, II (1904), 386 нм.

ist die Ernte der ganzen Zeit – wenn der Zeiten Kreis sich füllt,
und des Deutschen Tag wird scheinen...

Jedem Volk der Erde glänzt
Einst sein Tag in der Geschichte
Wo es strahlt im höchsten Lichte
Und mit Ruhm sich kränzt,
Doch des Deutschen Tag wird scheinen
Wenn der Zeiten Kreis sich füllt.

Неузгадените госкоро откъси от егун втори
мом на Юговата сбурка *Châtiments*¹¹⁹ ни увеждат в
подобен процес на творчеството, в некристализи-
рания поток образи и слова. Към 1852 г. Юго започ-
ва едно стихотворение (в проект), прибягвайки го
възклицания, в които се голавя непосредствено въз-
буждение на обществения геец, омразата на изгна-
ника към Наполеон III:

„Ah! misérable! n'espère pas m'échapper; je vois le fond hi-
deux de ta pensée, et je le démasque, et je le divulgue, et je le
crie; je lui arrache ses voiles...”

Веднага след това идват вече стихове; поетът
е намерил внезапно ритмите си и може да продъл-
жи, импровизирайки готов текст, а не безформена
проза:

Tu ferais envoler ta conscience en fuite,
Tu mêlerais ton âme aux abîmes du vent,
Que je l'irais saisir, et par le Dieu vivant!
Qu'au peuple regardant nos combats dans la rue,
Je la montrerais noire, horrible, et toute nue!

¹¹⁹ Редакция Gustave Simon (1910).

Други път Юго пак по същия начин нахвърля
егун „Plan de l'expiation“ в енергична проза, за да
мине неочаквано към стихове:

Napoléon: hélas! où est ta gloire?
Le 2 décembre a passé dessus et l'a couverte de sa fange.
Ecoute, c'est un châtiment; c'est la justice de Dieu.

Tu as beau faire, être un homme de génie, te couvrir d'un
manteau de gloire, devenir éblouissant, tomber à Waterloo, mour-
ir à Sainte-Hélène; les crimes de lèse-peuple sont des crimes lèse-
Dieu. Il faut toujours que ces crimes-là s'expiant. Le 2 décembre a
surgi. Tu es mort, ton crime vit.

Ton crime – cinquante ans sont passés, chose amère! –
Sort de l'ombre. Ton crime, aujourd'hui ton effroi,
Revient et le punit. C'est ton dix-huit brumaire

Qui se jette sur toi.

Както в случая Юго концепира най-напред в
проза и после развива в стихове, така други път
той използва чуждата проза, ако тя го пренася в
продуктивно настроение, и римува често дори гу-
мите на заетия текст. *Auverillot* и *Mariage de Ro-
land* напр. са версифицирани въз основа на статии,
прочетени в списанията; изложението в проза го-
вори толкова силно на въображението, че тутакси
бива възпроизведено ритмично.¹²⁰

Подобен преход от поетическа проза с първо
настроение и първи видения към стихове, които го-
гонват крайния резултат на импровизацията, има-
ме и у Лермонтов, напр. в егун откъс без заглавие
(1830).¹²¹

¹²⁰ Срв. А. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art, 413.

¹²¹ М. Лермонтов, „Синие горы Кавказа...”

„Синие горы Кавказа, приветствую вас! Вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих огненных хребтах, облаками меня одевали; вы к небу меня приучили, и я с той порой все мечтаю о вас, да о небе. Престолы природы, с которых как дым улетают громовые тучи! Кто раз лишь на ваших вершинах творцу помогался, тот жизнь презирает, хотя в то мгновение гордился он ею!... Как я любил твои бури, Кавказ! – те пустынные, громкие бури, которым пещеры, как стражи ночей, отвечают. На гладком холме одинокое дерево, ветром, дождями нагнутое; или виноградник шумящий в ущельи; и путь неизвестный над пропастью, где покрываясь пеной, бежит безымянная речка; выстрел нежданный и страх после выстрела: враг ли коварный, или просто охотник... Все, все в этом крае прекрасно.

Воздух там чист, как молитва ребенка,
И люди, как вольные птицы, живут беззаботно;
Война их стихия, и в смуглых чертах их душа
говорит...

Ясно е от стиховете (те са всичко сегем): поетът не е достигнал до цялостен наглед и установена композиция, той бърза да нахвърли на книга само материала от спомени и фантазии в очакване да намери формата, насока към която му дават няколкото ритмични единици в края. Произведението обаче остава тъй и незавършено – навярно по-неже Лермонтов не се връща вече към тази необработена картина, на която липсва център и сигурна спойка. В замяна завършена бива след много и много преработки поемата *Демон*, една от първите редакции на които съдържа интересна последователност на стихове и проза. Началото от 1829 г. гласи:

Печальный Демон, дух изгнанья,
Блуждал под сводом голубым
И лучших гней воспоминанья
Чердой теснились перед ним...

В окончателната редакция тук имаме:

Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землей,
И лучших гней воспоминанья
Прег ним теснились толпой...

Но в първоначалната редакция срещу прогължението в стихове стои прозата: „Демон узнает, что ангел любит одну смертную, демон узнает и обольщает ее, так что она покидает ангела, но скоро умирает и делается духом ада. Демон обольстил ее, рассказывая, что бог несправедлив и проч. Свою ист.“ Следват пак стихове и после отново проза: „Демон влюбляется в смертную (монахиню) и она его наконец любит; но демон видит ее ангела-хранителя, и от зависти и ненависти решается погубить ее...“ И т. н. като видимо доказателство за колебания и неутвърдена форма в процеса на импровизацията.

Примери за подобна метода на работа откриваме и у Пушкин въпреки уверенията му, че стиховете текли свободно и че перото едва сварвало да запише вдъхновената импровизация. Преди да се дойде до такава импровизация или редом с нея върви една прозаическа редакция, записвана или само мислена, множество следи от която откриваме в ръкописите (черновките) на поета.¹²²

¹²² Срв. по-горе и М. Гофман, Пушкин, 60.

И други автори, които имат обичай да записват само завършени неща или които твърдят, че създавали изведнъж, без дълго лучкане и експериментиране, си служат понякога с предварителни редакции в проза, над които после се връщат, за да ги обработят в стихове. Намерили само мотива и набелязали с един-два стиха ритмичната схема, както тя звучи в душата им, те бързат да фиксираят идеите си, преди да е настъпило избистряне на вътрешната картина. Така постъпва един импровизатор като Ламартин, от когото са останали скици в проза към някои места на *Съзерцанията*, при които от първа идея до последна обработка се отбелязват значителни промени в образи и развитие;¹²³ така и един виртуоз на формата като Хайне, чиито последни сборки съдържат и някои стихотворения в проза с рефрен в началото и в края, напр. *Нутлис*; така Кернер в цитираните погоре писма, които имат своя поетически ритъм и скоро се превръщат в отмерени съзвучия; така и Кирил Христов у нас, който често попада на ритмичния лайтмотив и си рецитира един стих, без да е уяснено напълно другото съдържание или формата. Възбуден от вестта за голямото сражение при Валево (2 ноември 1914), той има веднага след новината идеята за едно стихотворение, от което най-напред му „бръмва в главата“ рефренът:

И най-подир бог претроши ръката,
Която бе повдигната на брата.

¹²³ Срв. P. Audiot, La Biographie de l'oeuvre littéraire, 194 nm.

¹²⁴ Heines Sämtliche Werke, hrsg. Elster (Meyers Klassiker-Ausg.), II, 166. – Heines Werke, hrsg. O. Walzel (Leipzig, 1913), III, 355.

Как му се вестява това двустиише? „Като център, обяснява той, на моти́ва, че има една върховна правда. Клетвите на тези деца и жени в Македония са достигнали до бога. Е, слава богу, най-сетне има привидение, мислех...“¹²⁵ До изпълнение на идеята, до развитие на мотива Христов не дохожда; навярно по-нови впечатления и настроения го отбиват в друга посока. Ако обаче той би пожелал да фиксира тутакси концепцията, за да не му убегне тя, за да я развие после, той би създал нещо като Вазовото стихотворение *Пред Бялото море* от 1912 г., което възниква като отглас на една радостна вест от бойното поле, като поетическа вариация на писмо, получено от фронта, гдето се съдържа мотивът на възторженото настроение: „Днес поздравихме с гръмовито ура Бялото море.“¹²⁶ Обзет от патриотическа радост, поетът попада бързо в продуктивно настроение и написва нещо цяло, в което четем:

Привет вам, класични талази,
Привет вам, от нашия Балкан...

Лукувай и вечна си песен
Слей с наш'то гръмовно „ура“!...

В моменти на импровизация, която не изхожда от напълно завършена концепция, Вазов е принуден да се вживява с труд в поетическите си идеи, да пише и да къса написаното като незадоволително

¹²⁵ М. А., Кирил Христов, сп. „Литературна мисъл“, год. IX (1965), кн. 2, с. 73 nm.

¹²⁶ Ив. Шишманов, Ив. Вазов, 347; Вазов, Събрани съчинения, III (1942), 47.

и едва постепенно да намира истинското си възхновение със словото, което свободно се „лее“.¹²⁷ Благодарение на запазените първи редакции на много негови стихотворения от последните му сбирки: *Песни за Македония* (1916), *Юлска китка* (1917), *Люлека ми замириса* (1919) и *Не ще загине!* (1920), ние сме сега в състояние да следим как той не намира при първо възхновение най-задоволителния в идейно или формално отношение текст, как той заменя току след написването или по-късно образи, думи, цели стихове и дори теми и тенденции, за да стигне през няколко последователни обработки до окончателната редакция. Сравним ли напр. „Немезида“ от *Песни за Македония* и няколкото части на *Не ще загине!* с първоначалния им запис, запазен в архива на Вазов, ние се убеждаваме нагледно как чувства, мисли, език, разпоредба на разни елементи изпитват чувствителни промени поради нетърпението, с което Вазов е предавал възмущения, възмущение, пророчески патос, и поради нуждата да се успокои критическият ум отпосле, като се намери навред най-издържан художествен израз.

Поети, които искат да закрепят възхновението, преди то да е достигнало завършъка си, могат, както видяхме, да се задоволят временно с търпим за тях сурогат, с поезия в проза, която би им позволила в подходящ вътрешен момент, ако въобще той настъпи, разработка и претворяване в стихова парафраза. Такъв е случаят напр. при *Нутлис* от Хайне. Тук имаме рефрен, който съдържа поанта на мотива и обуславя ритъма на стихотворението, и проза, която загатва основния ход на мислите:

¹²⁷ Ив. Шишманов, Ив. Вазов, 348.

„Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme.

Ich habe euch erleuchtet in der Dunkelheit, und als die Schlacht begann, focht voran, in der ersten Reihe.

Rund um mich her liegen die Leichen meiner Freunde, aber wir haben gesiegt. Wir haben gesiegt, aber rund umher liegen die Leichen meiner Freunde. In die jauchzenden Triumphgesänge tönen die Choräle der Totenfeier. Wir haben aber weder Zeit zur Freude noch zur Trauer. Aufs neue erklingen die Trompeten, es gibt neuen Kampf.

Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme.“

Стихът „Ich bin...“ има свойството, както и онова двустичие на Кирил Христов, да подвежда цялата словесна маса, извикана от настроението, под един знаменател, да налага не само ритъма, но и търсенето на частите, смисъла на развитието, да действа значи евристично върху духа на поета. Но ако процесът на създаване бъде спънат от трудности да се развие правилно зародишът, упорството в търсене не всякога дава желания резултат. „Боговете, мисли по такъв повод Валери, ни дават любезно и без наше усилие някакъв пръв стих; но от нас зависи да обработим втория, който трябва да стои в съзвучие с първия, дошъл по чудо, и да не бъде недостоеен за него. Потребни са всички извори на опита и на духа, за да бъде той сравним със стиха, дошъл като подарък.“¹²⁸

В *Хайдушки копнения* на Яворов, замислени и изпълнени като мемоари, ние се натъкваме на някои лирически места, които ясно свидетелстват за настроения, годни да доведат до стихотворна импровизация. Но понеже поетът е усвоил вече прозаически начин на изказване, той спира при каданси-

¹²⁸ P. Valéry, Variété, I, „Au sujet d'Adonis“.

рана реч, която заема средно място между строго ритмичната форма и обикновената, свободната проза. Описвайки трудното прехвърляне през планини на път за Македония с чета въстаници и голямата си умора, довели го почти до изгубване на съзнание и до илюзия за близка смърт, Яворов се пренася в някогашното си настроение и в кошмарните си видения и пише, отстъпвайки внезапно от реалистичния тон на разказа си, в такъв стил, где-то ясно се долавя контраст към предходното описание:

„... Простира лятна нощ над планината своя звезден плащ, гората подема тъжовен напев, излизат от потайни леговища вълци и чакали. И ще изчезне всяка следа от мене в робската земя, где-то никога не ме е обичал и где-то няма никога да ме спомни. Но когато беломорски вятър отнесе към север пресния гъх на ранната южна пролет, ще затъгува там една душа – услужана да чуе от него заветната ми дума. И ще въздъхне тя по оногова, когото обичаше, защото ще легне в безкръстен гроб, и който умря, без да знае някой гроба му.“¹²⁹

И емоционален тон, и ритмично-синтактичен подстъп, и подбор на сънни видения в такава синтетична цялост загатват за лирическо преживяване, близко до пълно оформяване. Но общата рамка на изложението и реалистично-прозаическото съдържание изключват подобно отклонение, поради което авторът не достига до стихотворна форма.

¹²⁹ П. К. Яворов, Хайдушки копнения (1909), 22.

7. ЕДИН СПЕЦИАЛЕН СЛУЧАЙ

У Кирил Христов по собствено признание бързата импровизация се оказва твърде обикната. Собствено той не дава чисто прозаическа редакция на стихотворението в проект, а фиксира самото стихотворение в доста несвършена форма, като записва само установеното и що-годе задоволителното, а всичко друго пропуска, понеже не е намерил съответствието между представи или чувство и словесен израз. Строг към себе си, за да не се спре на първата случайна дума, и все пак подтикван да даде изход, облекло на преживяването, той идва на първо време до една редакция с малки или големи празноти, която се нуждае както от допълване, така и от шлифовка. Без тази първа редакция той не би могъл да стори нищо: несвикнал да помни продължително и да обработва на ум, той би загубил идеите си. Но записал мярналото му се за момент и улучил същественото, той намира после, и то много скоро – значи при същото продуктивно настроение – истинската мярка и точната дума. В това отношение Христов не споделя естетиката на Юго, който остава при първата добра редакция и лесно се задоволява с приблизителното. Нормално за него е обратното: „веднага да последва недоволството, като е изразено твърде малко от онуй, което е в напор да се роди“. Нещо повече: „Туй самодоволство от израза не може нито в един случай да бъде присъщо на голям художник. Защото, колкото по-сполучлив израз намериш, толкова повече страстта към свършен израз расте. И понеже най-добрият език е много несвършен инструмент за улавяне онези сложни вътрешни процеси на мисълта и чувството, то не може да се предполага – особено при едно изструпленишко творчество като

това на Юго, – че веднага ще попаднем на много задоволителния израз, ако има да кажем нещо твърде много.¹³⁰

По въпроса за потеклото на първата редакция и за работата, която предстои върху нея, Христов допуска за себе си няколко възможности.

Първо: „Често един мотив възниква от една съвсем малка частица или по-добре от нещо таквоз, което в написаното после произведение съставлява една незначителна част. Значи разбулването на центъра иде отпосле, бавно. Като че виждаш само едното крайче на една цяла фигура, отгатваш нейната цялост и после постепенно я отбулваш: като че още в първия момент се има предчувствие за цялото, обаче всичките му отделни части не са еднакво видими. Процесът на написването и на няколкото преработки има за обект именно да бъдат хармонично отбулени всички части.“ – Второ: „Има други случаи, когато едно произведение в първия момент ми се явява един вид в аморфно състояние, на части, за обединението на които като че липсва достатъчно сила на хармония: като фигури, като звукови движения... Имаш го цялото – дори с определено начало, среда, край, определеното качване, – а като че ли липсват на тия части сухожилията, ябълките.“ – Трето, по-рядко: „Произведение то се явява без средината си, с много ефектно начало и много ефектен край.“ – Четвърто: „В изумителна светлина се явява цялото и пак се загубва. И след първото написване, та дори след последната преработка остава едно недоволство в душата, че това не е онуй, което се е явило в първия момент.“

¹³⁰ М. А., Кирил Христов.

Значи: встъпването на мотива в съзнанието става в зависимост от естеството на елементите различно. Веднъж изпъква най-напред един образ и после цялата картина, загатната вече; други път не се долавя тутакси връзката между отделните части, макар те да се чувстват като компоненти на художественото единство, застъпено чрез цветно видение или акустични представи; трети път се мярва само ясно обрисуваното начало или ефектният край, тъй като при тях най-рано се е дошло до избистряне на въобразеното; а неведнъж на пръв план изпъкват езиковият израз и темпото на речта, ако основният наглед показва яка спойка със съответните словесно-ритмични елементи. Изобщо възможностите тук са твърде различни и не всякога ясно уловими за съзнанието на поета. Не малко истински и искрени пред себе си творци биха могли да повторят изповедта на руския лирик Фет: „Аз бих излъгал, ако поисках да посоча положително пътищата, по които възникват стихотворенията ми, тъй като не аз ги търся, а те сами попадат пред нозете ми във вид на образ, на цял случаен стих или дори на проста рима, около която като около зародиш се раздува цяло стихотворение.“¹³¹

Индивидуалните начини да се твори не се поддават тъй лесно на схематизация и опитаме ли да сторим това, бихме заличили безброй реални отсевки на процеса. Частно при Кирил Христов, както и да се вестява концепцията му, външното ѝ развитие изпреваря вътрешното. Само рядко поетът „ци-

¹³¹ А. Фет, писмо до К. Р. от 27.XII.1886; срв. Русские писатели..., под ред. С. Балухатого, I, 445.

зелира на ум някои по-тихи мотиви“, при разходка или преди заспиване. Най-често, едва ли не „обязателно“, той съчинява с перо в ръка. И докато мисли над търсеното поред, той отбелязва отстрана, на бялото поле на хартията, грубото, което ще дойде, за да не се забрави; това е обикновено някой епитет, някоя рима. Цялата тази процедура върви твърде бързо:

„Написването у мен се извършва почти на един дъх, обаче с прескачания на някои места, които биха ме затруднили и забавили, на цели куплети, някъде на рими. Но прескоченото място не може да бъде заето от нещо друго освен от онова, за което е прескочено. Значи мотивът е в органичeskата си цялост... Странно е, че първото написване е тъй зверообразно, когато, за да не бъде човек съвсем отчаян, гдето е извънредно далеч от мярналото му се, произведението трябва да се яви тутакси в своя празничен вид. При все тъй остава една дълбока увереност, че хармонията лесно ще се постигне и че това оттам нататък е чисто техническа работа. Именно това предчувствие не ми дава при първото написване да захвърля перото. Трябва да има известна хармония между наслаждението, което се чувства преди написването, и това звере; а всъщност разликата е извънредно голяма между двете. За да не дойде отчаянието, че е невъзможна работата, трябва да се чувства, че борбата с езика не е непреодолима и че оттам нататък остава по-скоро решение на технически задачи, отколкото фиксиране важните части на цялото.“

Записано така, торсото на стихотворението не се напуска за дълго време, а бива подхванато в друго настроение, било вечерта, било на другия ден. „Обикновено, говори Христов, се заемам тутакси да попълня черновката... В първото написване, както вече казах, може да липсва куплет, рима, а най-чес-

то епитет. Най-мъчно примирим съм при първото написване с един банален епитет... Струва ми се, тъй е много важно в писателското изкуство. Недогения писател веднага ще го познаеш по лошите, нехарактерни клишета-епитети. Първата нужда от обработване е подобряване епитетите и внасяне нови фигури, заменяне недостатъчно оригиналните и после вече изследване, проверяване работата в звуково отношение...“ В някои настроения необходимо е да има повече р-та или повече твърди гласни: поетът иска да изрази известно настроене така, че „дори оня, който не познава българския език, при една хубава рецитация да би могъл да се досети за какво се касае“. В едно и също стихотворение има места, гдето трябва да преобладават ту резки звукове, ту е-та, и-та. „Туй става отчасти в самото начало, но съвсем съзнателно става в една от последните цизелировки, най-вече в последната. Тогава дори става нужда да се заменят някои вече добре намерени думи само затуй, защото в тях има напр. много п-та, л-та, а мене ми трябва повече р-та.“

Нямайки на ръка първите редакции на нещата, „зверообразните“ онези записи, ние можем все пак да си съставим понятие за тясното отношение към последните завършени неща въз основа на преработките, които те самите изпитват с течение на времето. Защото преработките също означават такова попълване и ревизиране на текста с оглед към строгите изисквания за външна и вътрешна издържаност, каквото се прилага и към първия продукт на вдъхновението. Това, което Христов върши (със стихотворенията си, писани на младини) години по-късно, из зрял художествен вкус, не се отличава принципиално от работата наг

импровизираните неща малко време след като е минала първата буря. Така напр. една *Октава* от 1898 г. гласи:

Преваля лятна нощ. Ей багрят се зори.
Във всяка шубръка ден пак ще се промъкне.
От всяко гнездо, де певец се снощи скри,
Любовна песен към изток ще пак да хвъркне.
И всеки лист, в роса елмазна що гори,
Певец в небо прати-ще... Ала щом се мръкне,
Нощта щом глъхнала земя забули – пак
Певците свря-щът се в тъмния шумак.¹³²

Няколко години по-късно поетът поправя този текст, като внася следните промени в своя час-тен екземпляр на печатаната сбурка стихове (екземпляра имаме на ръка):

Преваля лятна нощ. Ей багрят се зори...
Във всяка шубръка ден пак ще се промъкне.
От всяко гнездо, де птичи хор се скри,
В небото дивен химн на утрото ще
хвъркне,
И всеки лист, в роса елмазна що гори,
Ще прати звукове възбог... Но щом
се мръкне,
Нощ щом над глъхнала земя нависне – пак
Небето ще сменят за тъмния шумак.

Тази втора октава бива поправена още веднъж и навярно тутакси, в същия онзи екземпляр от *Избрани стихотворения*, в следните редове (3 до 6):

¹³² К. Христов, Избрани стихотворения, 115.

Из всякое гнездо що в листето се крий,
Към грейнал изток хор от птички ще
изхвъркне
Пог всеки лист, в роса елмазна що гори
Ще хвъркне на възбог по химн... Но

Най-после все там, поправено е допълнително, за трети път (в 5 и 6 ред):

И изпог всеки лист, кой във роса гори
Ще полети възбог по химн... Но

От всички тези преработки, когато в 1911 г. се печата ново издание, се получава следната значително изменена *Октава*, за която, по всичко съгледано, не може да се каже дали е останала и последна редакция:

Преваля лятна нощ. Досетила зори
Тук-там из клоните попрепне
птичка, цвъркне
На сън. Кога ли бе: едвам в гнездо
се скри –
И светнало, и пак към изток тя ще
хвъркне,
И всеки лист, в роса елмазна що гори,
Съгледал я възбог... Че щяло пак
Да мръкне –
Не я е грижа ней; във тъмния листак
Със толкоз светлина тя ще се върне
пак!

Стихотворението в този вид¹³³ съдържа, както се вижда, не само поправки на отделни думи и

¹³³ К. Христов, Химни на зората, 82.

на ритъма, но и лови образи или нови отсенки на мисълта, при което веднъж авторът се връща към първоначалната редакция, на стиха (рег 5), която го задоволява повече, нежели по-късните изменения. За да разберем обаче истинския смисъл на преработките, трябва да знаем особената естетика на Кирил Христов, колкото се отнася до ролята на интуиция и на самокритика при творчеството, а тъй също и еволюцията на художествения му вкус, която отбелязва значителна разлика между първи поетически опити и методата му за работа в зряла възраст. Интуицията според него¹³⁴ не дава напълно издържани неща, колкото сама и да е най-важното, и в стихията на импровизацията могат да се вмъкнат в писаното паразитни елементи, които затрупват дори центъра. Ето защо е нужна бугна самокритика и във време на писане, и по-после и Христов, скептик към делото си, търси упорито „дали работата няма някои големи недостатъци“, които не може изведнъж да открие. Освен това, докато на млади години той създава твърде непосредствено, твърде „поетически“, по-късно той се възмозва до спокойствие и до чистота на формите, която предполага значителна художествена рефлексия. Той избягва непрекиялното външение, случайната дума, разтегнатостта и се домогва до гъстота на багрите, до икономия на средствата, до драматизъм в изображението. Последователните възвръщания към конципираното и изпълненото са повели на съвестта и те свидетелстват не за безпомощна творческа мисъл, а за чувство на дълг към самия себе си и към изкуството.

¹³⁴ Срв. по-горе.

12. Глава

ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС (Продължение)

1. ПОПРАВКИ: НАЧИНИ И ВЪЗМОЖНОСТИ

Един от последните въпроси на творческата психология образува същността на поправките и на преработките. Убеждението за най-строга контрола над интуицията, изтъкнато в предходната глава, не е единственото решение на въпроса, тъй като то отговаря само на една от възможните методи за работа.

Трябва да правим преди всичко разлика между поправки и преработки. Поправките не досягат самата концепция, нито пък изхождат от едно ново продуктивно настроение, когато преработките означават малко или много нарушение на първоначалната цялост и изискват по-дълбоко вникване и по-бугна творческа мисъл. Първите са предимно дело на критиката, на вкуса, вторите – на ново вживяване, близко до първото въдъхновение.

Разбира се, има писатели, които нито поправят, нито преработват. Било защото те обмислят най-внимателно нещата си, преди да вземат перото, било защото не желаят после да внасят каквото и да е промени, понеже така биха се докоснали само незначителни подробности, ръкописът им показва поразителна чистота, по него не личат ни-

какви следи от колебание или от подобрение на изпълненото. Мюсе свидетелства за Жорж Санд, че „не ѝ се случвало никога да зачертае един ред“, както не ставало никога нужда и от предварителен план,¹ а Теофил Готие признава за себе си, че знаел толкова добре занаята си като писател и владееел толкова сигурно синтаксиса, щото могъл да хвърля фразите си във въздуха, уверен, че те ще паднат като котки на краката си. „Ето ръкописа ми: там няма нищо зачертано.“² (Това не изключва обаче поправки на коректура – при една особена обстановка, именно в печатницата, гдето се вдишва мизмата на мастилото и гдето Готие³ не страда толкова от страха си да се чувства уединен.) Дватамата актьори John Haminge и Henrie Condell, които издават в 1623 г. събраните грами на Шекспир, говорят в предговора: „Неговият ум и неговото перо вървяха ръка под ръка и той изказваше толкова лесно това, което му идеше на ум, че в ръкописите му ние не намерихме почти ни една поправка.“ Така и по свидетелството на други съвременници „в своите съчинения, каквито и да бъдат те, Шекспир не зачертава ни един ред“ и Jonson, който цитира тези думи, намира в похвалата повод за укор.⁴ Всъщност липсата на поправки в окончателния ръкопис на грамите не означава ни най-малко, че поетът е писал пиесите си още отначало в този вид; защото разните издания на някои от тях свидетелстват за значителни промени и дори за основни преработки. При остроото си и силно чувство за

¹ A. de Musset, в приказката с автобиографско значение „Le merle blanc“.

² Goncourt, Journal, I, 127.

³ Goncourt, Journal, II, 11.

⁴ Jusserand, Histoire de la litt. anglaise, II, 599.

съвършенство, което се наблюдава в другите му стихове с тяхната несъмнена цизелировка, Шекспир сигурно не се е задоволявал със спонтанно намереното и в произведенията си за театъра, които са били подобрявани от становище на идеала за правда и издържан стил. Думите на онези двама актьори, близки приятели на писателя, изглежда да важат само за последната редакция, при която е било вече малко бутано.⁵ Общо взето, поправки в написаното някога или в току-що готовото не са желани от някои лирици на новото време, напр. от Ламартин и Юго: първият ги отбягва, понеже бил „неспособен за мъчителната работа с пил и за самокритика“⁶, а вторият, понеже „трябвало да се поправят по-старите произведения, като се пишат нови, по-добри“. Но Юго все пак поправя, макар и рядко, и способността му за безпогрешна импровизация е малко преувеличена, както показва един поглед в оригиналните му ръкописи: Франсоа Копе открива там някои поправки, и то щастливи поправки.⁷

Отбягването на поправки може да се дължи не само на зрялата вътрешна работа, но и на предубеждения, които докосват потеклото и стойността на поезията. Ако Fra Angelico не мени нищо от първоначалния си рисунък, смятан за божествено откровение,⁸ Ламартин мисли тъй също, че поетическото творчество е нещо безлично и че писателят няма право да досяга с профанна ръка рожбите на високото вдъхновение. Всяка поправка, всяко зачертаване или промяна нацърбява според него

⁵ E. Legouit et L. Casamian, Hist. de la litt. anglaise (1924), 421.

⁶ A. de Lamartine, Recueils poétiques, Préface.

⁷ CpB. Binet, L'Année psychologique, I, 112.

⁸ Popp, Maler-Aesthetik, 315.

първоначалната чистота на линиите. Да се изостава една поетическа идея, щом тя не е още дошла до точката на художествено изпълнение, е позволено; позволено е да се правят опити за овладяване на тази идея, докато се намери най-сетне „детинската нота, която отговаря на душевното състояние“⁹; но „да се коригира, да се променя, да се покваря е жалко и плоско; това е работа на зигар, а не на художник“¹⁰. И че действително Ламартин следва тези максими, показват не само изповедите му за възникването на много импровизации,¹¹ но и самите му първи ръкописи, ясно свидетелство за вътрешно обработване, за записване, когато всичко е вече намерено.¹²

Практиката да се записва едва след поправки на ум е присъща на много лирици. Тя напомня метода за работа на някои компонисти, на Моцарт напр., който, както видяхме, не пристъпва към нотирание на хартия, докато музикалният къс не е завършен в духа, така че външното фиксиране да означава само преписване от оригинала на ум; поради това и зачертаванията тук отсъстват в ръкописа. Мнозина поети не бързат да предават с перо неоформените още слова, за да работят после над един фрагментарен текст, възприеман с око, а повтарят и развиват във въображението си, слушайки постоянно музиката на стиха и помнейки добре намереното и установено веднъж. Благодарение на тази метода за създаване Франсоа Копе може да напише за един ден до 60 стиха интим-

⁹ *Lamartine*, коментар към *l'isolement*.

¹⁰ *Lamartine*, писмо, цитирано у *Pomairols*, *Lamartine*, 107.

¹¹ Срв. напр. коментара към „*L'homme*“ или към „*La Vigne et la Maison*“.

¹² Срв. *Cassagne*, ц. с., 411.

на поезия или да съчини за шест седмици грама, която съдържа повече от 2000 стиха.¹³ Така пристъпва у нас Яворов, който съчинява без молив и хартия, нижейки стих след стих и куплет след куплет в главата си, докато се получи цялото (*Калиоп*). После той го записва на един дъх, без да поправя много. Защото всичко е било вече на ум издекламирано и поне за онзи момент окончателно обработено. Едва през втория период на творчеството си той съчинява, вече пишейки поради слабост на паметта.¹⁴ Но и този път той поправя главно на ум и рядко има повод да бута написаното вече. „При писане главното е мътенето (*das Brüten*), всичко трябва да има ясна и определена форма в главата, преди да се почне записването; първо то трябва да узрее в духа и едва тогава да се задържи“, мисли Hebbel, немският лирик.¹⁵ Постигнат този идеал, място за поправки после няма. Това е естетиката, това е навикът на Бодлер. „За да се пише бързо, казва той, трябва да си мислил много, да си носил навред сюжета със себе си – на разходка, на баня, в ресторанта и дори при среща с приятелката си... Аз не съм привърженик на поправките, те зацапват огледалото на мисълта.“¹⁶ Така разсъждава и Банвил, парнасистът, който държи тъй много на формата. Всяка поема, поетична по гръцки е, пояснява той, нещо направено (от глагола *poietv* правя, обработвам), т. е. нещо, което няма да се прави и оправя повече. Поезията е за Банвил „композиция, чийто израз (*l'expression*) е тъй абсолютен, тъй съвършен и окончателен, че там не може да се пред-

¹³ *Binet*, ц. с., 113.

¹⁴ М. А., Към психологията на П. К. Яворов; § 11 и 19.

¹⁵ Срв. *R. Werner*, *Lyrik und Lyriker*, 31.

¹⁶ *Baudelaire*, *L'Art romantique*. „*Conseils aux jeunes littérateurs*“.

приеме никаква промяна, каквато и да бъде тя, без да се влоши той или без да се отслаби смисълът“. Човек, който е написал поема, достойна за това име, е създал нещо „безсмъртно, непроменено, надвишаващо самия него, така че той няма нито задължението, нито дори правото да го мери със занаята.“¹⁷

Въпреки това смело може да се каже, че нито най-щастливата импровизация не дава неща, при които в първия момент или по-късно не се откриват никакви недостатъци. Колкото безпогрешна да изглежда първата обработка, колкото сигурен да е поетът за правдата на цялото и на частите, колкото малко и да има повод да бъде недоволен от отделната дума или отделните черти, в края на краищата строги към себе си художници ще забележат рано или късно места, които се нуждаят от една нова редакция. Обикновено нуждата от промени настъпва, когато е минал първият жар и когато критиката може да се прави по-свободно. Обхванат от продуктивно настроение, поетът въпреки най-добра воля не е състояние да погледне с такава обективност, с такава безпартийност на своето дело, каквато по-сетне, всичко вече откъснато от душата, дохожда лесно. И съзнал слабостите си, открил грешките или несъвършенствата си, той чувства дълг да ги отстрани в новите издания. Внимателната работа над готовите неща не компрометира ни най-малко гения и погрешно би било да се смята за негов символ писателят, който няма какво да добавя или мени в съчиненото веднъж. Ако Байрон сам се оприличава на тигър,

¹⁷ Th. de Banville, Petit traité de poésie française (1872), Paris (1909), 5.

който иска да хване жертвата си при първи скок, и пише само намереното с един замах,¹⁸ има не толкова даровити писатели, които работят бавно, методично и с мъка, бидейки обхванати от силно желание да не допуснат нещо, недостойно за името им.

Един от съвършените поети, които полагат голям труд над стиха си, е Лафонтен. Ръкописите му са нашарени с поправки и над една и съща басня той се връща, за да цизелира до 12 пъти дори. Неговите усилия са насочени към това да намери най-естествения и сполучлив израз, съобразявайки се сякаш с максимата на приятеля си Боало: „Най-естествени са онези произведения, които са работени с най-голяма грижа.“ Изобщо класиците на XVII век посвещаваха необикновено старание за точен и правилен стих, така че Расин напр. признава да е употребил десет дни, докато намери някакъв необходим преход в своите духовни песни. Боало изрично напътва към такива търсения и поправки:

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,
Polissez le sans cesse et le repolissez.

Но като всяка крайност и това мъчително „изглаждане“ може да се окаже вредно, ако бъде нарушена динамиката, енергията на първичния текст. Опасността от такова изместване на вдъхновеността чрез воля и занаятчийско усърдие знаят да отбягнат само истинските майстори. Гьоте напр. работи, макар и с чести прекъсвания, девет години над своя *Тасо*, така че само за преработките му са били нужни три години. Той изпитва силно

¹⁸ Cpб. Taine, Histoire de la litt. anglaise, IV, 353.

недоволство от бавния ръст на грамата си, напомнил му ръста на портокаловото гръвче¹⁹; и не напразно той признава за героя си, в когото портретизира психологически себе си:

Er kann nicht enden, kann nicht fertig werden,
Er ändert stets, rückt langsam weiter vor...

Писателите на XVIII век следват ревността на предходниците си за изискана форма. Един от майсторите на английския стих, преромантикът У. Купер, чиято поезия се отличава едновременно с тънка чувствителност и верен ритъм, мисли: „Поправките, непрестанно повтаряни, са тайната на почти всяко сполучливо съчинение, особено при стиха, макар някои автори да се хвалят с небрежността си, а други да биха се червили, ако покажат черновките си.“²⁰ Досуш така и Волтер признава: „Няма нито едно от моите слаби произведения, което да не поправам всеки ден, в паузите на боледуването си. Аз не само виждам грешките си, но чувствам и задължението си към хора, които ме корят; и аз не отговарям иначе на една критика, освен като се старая да се поправа.“²¹ За трагедията си *Танкред* той пряко свидетелства, че тя била „fini... по faite“, а за много други грами и поеми: „За мен е истинско нещастие да зная недостатъците си и окончателно издание на съчиненията ми ще има само след смъртта ми.“²² Бюфон все тъй скромно за-

¹⁹ Гьоте, писмо до херцог Август от февруари 1789.

²⁰ Срв. *Sainte-Beuve*, *Causeries du Lundi*, XI, 163 (статия за W. Cowper).

²¹ Волтер, *Aux auteurs du nouveliste du Parnasse*, срв. и писмо до Helvetius, 4.XII.1738.

²² Волтер, писмо до Walter, 5.XI.1755.

явява след 30-годишен труд за постигане хармония и изразителност на стила си: „J'apprends tous les jours à écrire.“ Но и авторите от XIX век не изневеряват на този принцип. Те имат съзнание за нуждата от подобрене на всичко, написано в треската на възхновенето.

Балзак напр. ни дава безброй доказателства за скрупулите си. „Забелязах, пише той, грешки в стила, които загрозяват *La Peau de chagrin*; поправам романа, за да го направя безукорен, но и след два месеца работа пак откривам стотици грешки.“ За романа *Le Médecin de campagne* той се оплаква: „Той ми струва десет пъти повече труд, отколкото *Louis Lambert*; няма фраза, няма идея, която да не е няколко пъти преглеждана, прочетена, поправена; това е ужасно! Но когато човек иска да достигне простата красота на евангелието, да надмине *Векфилския викар* и да приложи на дело *Подражание на Христа*, той трябва да поработи мъжки и здраво.“²³ В романа си *La vieille fille* Балзак говори пообщо (но имайки предвид себе си) за „онзи страх, който обхваща почти всички писатели, когато препрочетат някое свое съчинение, смятано за завършено, от становище на една възискателна критика: новите положения изглеждат изтъркани; най-грижливо обработените фрази – тъмни или неправилни; образите – гримасно изкривени или противоречиви; грешките бият в очи“.

Как Балзак поправа основно не само първата редакция на романа си *La peau de chagrin*, но и следващите по-късни издания, разбулвайки самата ком-

²³ L. J. Arrigon, *Les années romantiques de Balzac*, 253, 267; Balzac, *Correspondance inédite avec Mme Zulma Carraud* (1935), 130, 137, 139.

позиция, характеристиката на лицата, описанията на сцените и общия тон на изложението, е изтъквано подробно от някои критици. Така посъпва той и при Eugénie Grandet при трите ѝ издания от 1834, 1839 и 1843 г., в които се менят отделни фрази, за да бъде очертан по-изразително бащата мономан и се уточнят някои важни подробности.²⁴

И все пак този реалист, тъй яростен в трудолюбието си, не може да се сравни откъм чувствителност за неизгържан рисунък или небрежен израз с наследника си в повествователното изкуство, автора на *Г-жа Бовари* и на *Саламбо*. Флобер поддържа напр., че за да се отстрани една неудобна асонация, не трябвало да се щадят дори осем загубени дни.²⁵ Загрижен да даде най-съвършена проза, да спазва ритъма на фразата, авторът, „немилостив палач на стила“, както го нарича Леон Доде, пише търпеливо и бавно, така че за шест месеца са написани само две глави от картагенския му роман²⁶ и за седем години само 400 страници от него. Трудността в продукцията става ясна, като знаем какви скрупули – граматически и художествени – има естетикът от школата на l'art pour l'art и как той е в състояние да се тревожи за допускането на два генитива (в израза: Une couronne de fleurs d'oranger), без да може да ги раздели.²⁷ Кореспонденцията му е пълна със стонове за трудно постигане на идеала в изложението и с примери за невероятно строга съвест при най-малките езикови волности. On n'arrive au style, бележи той, qu'avec un

²⁴ Срв. В. А. Грифцов, Как работел Балзак, 124 нм., 146 нм.

²⁵ Goncourt, Journal, I, 178.

²⁶ L. Daudet, Souvenirs littéraires (1925), 52, Goncourt, Journal, I, 260.

²⁷ Goncourt, ц. с, II, 14.

labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée.“²⁸ Прекаленият култ на стила води сякаш към пренебрегване на сюжета, към отслабване на усета за добър и лош, за важен и неважен предмет в поезията. Оттам и мечтата или парадоксът на Флобер да създаде едно произведение, в което центърът на тежестта да пада не върху съдържанието, а върху израза, формата: „Това, което ми изглежда красиво и което бих искал да постигна, то е една книга върху нещо незначително (un livre sur rien), една книга без външна връзка и която би се държала от само себе си, по силата на самия стил, както земята се държи във въздуха, без да бъде върху земя. Най-красиви произведения са тези, в които има най-малко материя.“²⁹ Като повдига от името на героя си Жул в първата редакция на *Education sentimentale* проблемата за стила, той ни съобщава как изучавал стиховете на разните епохи и автори в тяхното субективно разнообразие, за да открие своята собствена маниера. „Той навлезе от все сърце в тези важни проучвания на стила; той наблюдаваше едновременно и зараждането на идеята, и зараждането на формата за нея, тяхното мистично развитие, успоредното и адекватно едно към друго божествено сливане, гдето духът се уподобява и изравнява с материята, правейки я вечна като себе си.“³⁰

Ако Боало, критикът на XVII век, учи Расин „да пише с мъка лесни стихове“, Louis Bouilhet, поклонник на една „научна поезия“, който вместо гений има „художническа честност“, играе същата роля

²⁸ Flaubert, Correspondance, I, 213.

²⁹ Flaubert, Correspondance, II, 86.

³⁰ G. Flaubert, Oeuvres de jeunesse, III, 257.

при Флобер, родствен нему по вкусове и ентусиазъм. От Флобер насам грижата за изискан стил става естетически лозунг на безброй писатели. Бодлер, привърженик на „чистото изкуство“ има тъкмо същите скрупули на художник и същата метода за шлифоване на израза, които отличават автора на *Г-жа Бовари*. Печатането на *Цветя на злото* се затяга цели пет месеца поради непрестанните поправки на стиховете. „Аз се боря срещу трийсетина незадоволителни, неприятни, зле построени, зле римувани стихове“, пише той на издателя си, когато последният става нетърпелив и протестира за мудното печатане. Вместо: „Son fantôme en dansant marche comme un flambeau“, той поставя Son fantôme dans l'air, danse comme un flambeau.“ Вместо: „O vertigineuse doucer“, идва: „O délicieuse douceur“, и т. н.³¹ Всички нови варианти в сборката му отбелязват някакъв напредък във форма, образи и т. н., както и не би могло да бъде иначе у един естет, който вижда у Теофил Готие „un magicien ès langue française“.

2. ДРУГИ ПОКАЗАНИЯ И ПРИМЕРИ

Един поет-интелектуалист от ново време като Пол Валери, който също не може да се насити да работи над текста си, комуто са нужни четири години „упражнения“ (exercices, любима негова дума за творчеството), за да завърши *La jeune Parque* (1917) или сборката *Charmes* (1922) при повече от сто последователни преписа,³² смята готовото про-

³¹ Срв. E. Raynoud, Ch. Baudelaire, 156, 165.

³² A. Lafont, Valéry, 35.

изведение за мъртъв остатък от някакви жизнени процеси у създателя. Той вижда там винаги нещо фалшиво поради бавното „фабрикуване“, поради сътрудничеството на различни състояния на духа, поради честите прекъсвания, които нарушават изконния план. За него завършеното произведение е завършено собствено само в един вещен и външен смисъл – тъй като „няма никакъв безспорен белег за вътрешна завършеност“. Литературното изкуство той сравнява с изкуството на компониста и с работата на теоретика във физико-математическите науки, гдето по необходимост трябва да се обсъждат средствата за постигане на определен резултат. „Спонтанното дело не задоволява напълно интереса ми; то не ми позволява да почувствам всичката употреба на духа пред една проблема за решение, мисли той. Аз оставам убеден, че леснотата трябва да се придобие, а не да се вземе наготово. Искam да река, че има две възможности за нея: една изконна, по презумпция, по неосъзнато незнание, и друга, която струва твърде скъпо, но която трябва да се търси и получи на всяка цена.“³³ Достатъчно е според Валери да погледнем на един ръкопис в черновка, за да се убедим, че всяка поправка нарушава спонтанността за изнамирането: тази спонтанност би била нетърпима и за автора, и за читателя без онова, което ще ѝ придaде позискана форма. И после като контраст към поетиката на Банвил на промяна подлежи толкова формата, колкото и съдържанието. „Ние имаме право, бележи Валери, на всички възобразими варианти, понеже действителната ни цел е не да достигнем определена точка, както в тезите и съчиненията с

³³ Berne-Joffroy, Présence de Valéry, 55.

доказателства, а да извикаме известни състояния. Ние имаме право да обречем едно лице в романа на смърт или на милост, да променим съдбата му в течение на неговото поприще, да дадем друг развой на характера му или на средата му, за да поставим известна дума в устата му. Не важи! Нали читателят не е свидетел на тези опити!³⁴ Но с подобна теория се отива в другата крайност, която означава или някаква несигурност в избора на път, или прекалена свобода при редактиране на последната версия.

Интересна е от това становище практиката на такива гениални импровизатори, каквито са Байрон и Пушкин. Първата редакция на *Гяур* от Байрон, отпечатана на 5 юни 1813 г., съдържа около 600 стиха; седмата редакция, отпечатана през ноември същата година, има вече 1300 стиха. Небрежен при първата редакция, Байрон бива обхванат при печатането и коригирането ѝ от безкрайни скрупули, внася поправки и добавки и пише по три пъти на ден на издателя си във връзка с това.³⁵ Пушкин прилага същата метода на работа из тревогата си за най-добро изпълнение. Ръкописите му с най-малко три последователни обработки на едно произведение, както може да се провери в академичното издание, свидетелстват за непрестанна работа над готовия текст, за мъчно задоволяване съвест на естетика. Макар да му се удава тъй лесно стихът, той посвещава на първата редакция упорит труд, дори в течение на няколко години, за да постигне по-голямо формално или идейно съвършенство. Той подлага на строг и хладен съг

³⁴ Fr. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris (1926), 107 нм.

³⁵ M. Castelain, *Byron*, 44.

ниналото от искрено вдъхновение, зачертава, допълня и поправя в черновката, преписва я после отново и пак започва старателна ревизия, докато се получи нещо напълно или що-годе задоволително за него. Той се домогва особено до точност на рисунка и до най-голяма музикална или пластична изразителност.³⁶ Разборът на ръкописите ни убеждава колко правда се съдържа в неговата изповед с обръщението към поета:

Игу, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум...
... Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.

Ты им доволен ли, взыскательный художник?³⁷

Дори над най-вдъхновената си работа, изведена лесно и наведнъж, Пушкин се връща, за да мени неуморно, както показва и признанието му, приведено по-горе; свободният ток на импровизацията не отстранява нуждата „пересмотреть, изменить, поправить“. Защото: „Божество дает мысли, чувства, но кроме того есть еще искусство, и это дело завтрашнего дня.“³⁸ Така схваща изобщо въпроса и Гьоте, чиито поправки в стиховете досягат език и просодия при стремеж към все по-голямо съвършенство. Новите редакции у него, доколкото се излиза от повторно съсредоточаване и продуктивно настроение, означават понякога и значителни отклонения или добавки.³⁹

³⁶ М. Л. Гофман, *Пушкин* (1928), 65 нм.

³⁷ *Пушкин*, „Поэту“ (1830).

³⁸ Срв. по-горе.

³⁹ Гьоте до Шилер, 3.VIII. и 7.VIII.1799.

Същата метода следват и наследниците на Пушкин в руската литература, едновременно Лермонтов, Гогол и романистите от 40-те до 60-те години. Като говори за нуждата от дълга работа над текста, за да се достигне желаното съвършенство (авторите трябва да се домогват при произведенията си „возвести их в перл создания“, по изразу на Гогол), Д. В. Григорович съобщава в мемоарите си:

„Литературные перлы достигаются не только силой избранного таланта, но также трудом неимоверным, – таким трудом, перед которым нам, обыкновенным смертным, остается только благоговейно склонить голову. Между рукописями Гоголя находятся три грамадные кupy бумаги большого формата: это *Мертвые души*, три раза переботанные и переписанные его рукою. А сколько еще неписано было других листов и клочков бумаги!... Возьмите повест Лермонтова *Тамань*: в ней не найдешь слова, которое можно было бы выбросить или вставить; вся она от начала до конца звучит одним гармоническим аккордом; какой чудный язык, как легко, кажется, написано! Но загляните в первую рукопись: она вся перемарана, полна вставок, отметок на отдельных бумажках, наклеенных облатками в разных местах. Рукописи Пушкина обличают такой же труд. Тургеневу и Толстому не легко также доставалась работа.“⁴⁰

Гончаров носи години наред в паметта си плана на романа *Обрыв*, вижда сцените, пейзажа, героите, мисли върху главните линии и частите на романа, но не пристъпва към писане, докато не бъде завладян от „известна степен нервно раздразнение, наречено на езика на идеалистите въдъхновение.“⁴¹

⁴⁰ Д. В. Григорович, „Литер. воспоминания“, Русская мысль, XIV (1893), кн. I, 26.

⁴¹ Ив. Гончаров, Лучше поздно, чем никогда.

Това е едната половина на създаването. Другата след нея се отличава с продължително обмисляне и обработване на записаното. „Живописецът, мислител, непрестанно се отдалечава от картината, застава на разни точки ту назад, ту отстрани, напуска четката, за да се запаси с нова енергия, за да освежи въображението си и дочака щастлива, творческа минута. Дообработването е половината труд, казват някои: според мене това е всичко не само в изкуството, но и в сферата на мисълта... От прибързаност в труда страдат понякога и онези страни, в които авторът е силен и непобедим...“⁴²

Достоевски се отличава със същата грижа за подобрен текст. Особено набляга той на това да се премахне всичко излишно, да се пише сбито, да се казва само най-необходимото. Като съобщава на една млада писателка, че си позволил да съкрати доста неща в повестта ѝ, за да стане тя по-сбита и по-ясна, той прибавя: „Величайшее умение писателя, это уметь вычеркивать. Кто умеет и кто в силах свое вычеркивать, тот далеко пойдет. Все великие писатели писали чрезвычайно сжато. А главное – не повторять уже сказанного или и без того всем понятного.“⁴³ Достоевски би могъл да се позове тук на Гьоте, който, като благодари в едно писмо до Шилер за съветите му при обработката на *Вилхелм Майстер*, забелязва кратко, че и ножичите помогнали за премахване на немалко излишни места.⁴⁴

⁴² Ив. Гончаров, писмо до Валуев (1877); срв. Русские писатели о литературе, подг. ред. С. Балухатого, I, 427.

⁴³ Ф. Достоевский, Письма, I, (1923), 381-382.

⁴⁴ Гьоте до Шилер, 18.I.1795.

Съкращаване и съгъстяване на текста се срещат у мнозина автори, врагове на всичко проточено, претрупано или мъгляво в първия запис. Те са сигурното средство за засилване на впечатлението и тях тъкмо има предвид Шопенхауер с максимата си: „В изпускането има повече мъдрост, отколкото в добавянето“; или Лесинг с мнението си: „Възможната краткост е за мене благозвучие.“ Предварително дълго обсъждане, после пръв незадоволителен запис, после чести поправки и особено съкращения, като се кондензира изразът или изложението, изясняват образите и сцените: така е било винаги у строги към делото си автори. Ако Флобер преписва до десет пъти *Госпожа Бовари*,⁴⁵ Паскал в XVII век преработва до петнадесет пъти някои от своите *Provinciales*, Расин се мъчи цели две години над своята *Федра*. За Паскал един близък свидетел твърди: „Той не се задоволяваше почти никога с първите си мисли, колкото добри да изглеждаха те на другите, и преработваше осем до десет пъти някои пасажки, които всеки друг намисляше чудесни още отначало.“⁴⁶ Русо признава: „Мои ръкописи, зачертавани, изцапани, забъркани, неразчетливи, издават мъката, която са ми стрували. Няма ни един, който да не съм преписвал четири или пет пъти, преди да го дам за печат.“ Изобщо той пише с голям труд и някои от периодите са преобръщани пет или шест пъти в главата му, преди да ги нанесе на хартия. „Оттам иде, че аз успявам по-добре в съчинения, които изискват труд, нежели в онези, които трябва да се направят с известна лекота, като писмата.“⁴⁷ Че ня-

⁴⁵ E. Faguet, *Revue bleu* (1899), 697.

⁴⁶ Pascal, *Pensées*; E. Périer, „Plan des *Pensées*“.

⁴⁷ Rousseau, *Confessions*, P. I., L. III (1751-1752).

кои ръкописи на Русо, особено преписите му за приятели (*Нова Елоиза* той преписва два пъти – за г-жа Люксембург и за г-жа Угето), са образец на калиграфия и избягват всяко зачертаване,⁴⁸ не важи: при тях той не е вече творчески зает, а търси само външно изящество, с каквото се отличава и почеркът на Расин, на Лафонтен, на Юго, на Еггар По и на други писатели, чиито ръкописи са шедевър на търпение и чистота (срещу лошия и неразчетлив почерк на Байрон). Мишле, историкът, предпочита не да преписва, а да работи много над коректурните листове – „понеже ръкописът лъже: коректурата е вашата изяснена мисъл“, признава той, който има от пресния печатен набор някакво „материално вдъхновение“⁴⁹.

Много автори работят и над издадените си вече произведения, като Волтер напр., който преработва непрекъснато до смъртта си. Отпечатаният текст дава възможност на автора да погледне на своето произведение като на нещо чуждо, на нещо новооткрито, гдето всяка грешка в езика, в стила, в идеите гразни художествения или критическия усет и подтиква писателя да коригира написаното. Загубва ли така текстът откъм спонтанност на израза, той печели поради новото продължително наблюдение над записаното вече откъм хармония на звуците и развой на идеята. Идеалът в случая е според Фр. Лефевр: „витадна топлина при възникването, строгост и дисциплина в последния етап, при ясно видение – чрез окото – на детайлите и на цялото“.⁵⁰

⁴⁸ Cpв. A. Cim, *Le travail intellectuel*, 51; J. Lemaitre, Rousseau, 97.

⁴⁹ Goncourt, *Journal*, II, 146.

⁵⁰ Fr. Lefèvre, *Adhésion* (1943), 414.

Подобна добросъвестна работа, която не позволява леко отминаване на трудностите и иска еднакво внимание за дребното и великото, характеризира и творчеството на художници от други области, на Вагнер напр. или на Леонардо да Винчи. Върху своя *Тристан* Вагнер работи тъй упорито и бавно, като че цял живот ще бъде зает само с тази композиция. Чувството му за съвършенство и красота на стила не го оставя да избързва или да се отнася леко към задачата си: „най-малката фраза има за мене значение на цял акт, с такава грижливост я развивам“⁵¹. Леонардо губи толкова много време над картините си, че успява да създаде сравнително малко произведения. Неутолимата жажда да поправя безконечно е причина да не довърши някои от най-съвършените си неща, както напр. Мона Лиза, над която той работи в продължение на четири години. И тъкмо за това търпение ние имаме пред себе си художник, когото критиката и днес не може да укори за нищо в изпълнението.

Поправките, казахме, не досягат самата композиция, нито пък предполагат същото вдъхновение, от което никне първоначалният текст. Обикновено те се правят, след като ръкописът е стоял известно време далеч от очите или след като е бил напечатан и поетът може да погледне на него като на чуждо дело. Действително вече при самото писане критическата мисъл е толкова бужна, че тя не оставя да се вмъкнат неща, способни да вдъхват съмнение, и поправките още в момента на импровизацията са твърде обикновени дори у най-великите писатели. Но още по-смело заявява своите права критикът у поета след известно време, особено

⁵¹ Вагнер до М. Везендок, 2.III.1859.

ако той мине в друга фаза на светоглед или на естетическа култура. Онова, което се е струвало добро преди, сега вече не задоволява; и нуждата да се отстрани неуместното, като се пропусне съвсем или се замени с нов вариант, заговаря настойчиво у всеки честолобив писател. Най-често тук се касае за съкращения и пропуски; защото всеки автор изхожда от пълнота на настроение, мисли и образи, която не дава винаги най-сполучливия израз, и при ревизия става необходимо да се съгъстяват багрите, да се опростят линиите, да се намери най-простата и силна формула. Всичко, което пречи на прегледността и енергията, бива тогава изпуснато. Икономията е принцип на всяко художествено изображение, ако под нея се разбира възможната най-ясна картина, постигнатото с най-малко средства. Чрез съкращенията, когато те означават чисто отрицателна критика на изпълнението и водят към зачертаване, към пълно отстраняване, се постига често по-голяма връзка на частите и по-завършена архитектуроника на цялото. Зачертават не само лирици, като безцеремонно изхвърлят цели строфи от поемите си, но зачертават епици и драматици и особено последните, тъй като стилът на драмата най-малко може да търпи излишества, разточеност и детайлност.

Как при отделни случаи може да постъпва романистът или драматикът, това може да се наблюдава много добре у нас при Вазов и Яворов въз основа на новите редакции на работите им или на запазените им ръкописи. В романа си *Под игото* от 1889 г. Вазов внася при второто му издание от 1894 г. реди промени, които се свеждат главно към съкращения, към изпускане на разтегнати диалози, на претрупани описания, на неважни епизоди, с което се цели очистване на разказа от всичко ненужно,

както и по-стегната композиция. Общата линия на изложението с рисунъка на събития и характеристиката на лицата не бива обаче засегната ни най-малко от тази ревизия.⁵² При поемата *В царството на самодивите* (1884) Вазов предприема радикално пречистване от становище на художествената издържаност на плана, премахвайки в двете нови издания (1893 и 1904) десетки куплети, които означават субективни излияния или сатирични отклонения, накърнила разказа за една въобразена вълшебна екскурзия. Изоставени биват места с прозрачни автобиографични намеци и с остри изобличения на съвременни нрави и на политически аномалии в някогашна Източна Румелия, загубили смисъла си за новия читател.⁵³ С това поемата само е спечелила в единството на фабулата и на тона.

Като сравняваме първата редакция на драмата *В полите на Витоша* от Яворов с преработките, на които се подлага тя при преписване, печатане и коригиране, ние се убеждаваме нагледно, че тук има предимно съкращения на по-дълги места и чести отделни зачертавания. Пропуснати са излишни неща, а съкратени са по-дълги фрази или реплики, за да се гои́де го по-стегната и точна форма, без да се накърни идеята.⁵⁴ Гдето пък има замени, там по правило може да се установи известен качествен прираст, тъй като новата дума внася нова черта или нова отсянка при често отстраняване на банални изрази. Тъй напр. в сценичес-

⁵² Срв. у мен, Из живота и творчеството на Вазов (1958) главата „Как поправя Вазов стиховете си“; също *Вазов*, Събрани съчинения, XV (1947), 584 нт.

⁵³ Срв. изпуснатите места в коментара към *Вазов*, Събрани съчинения, изд. Българ. писател, т. IV (1956), 531 нт.

⁵⁴ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, 44, 76, 95.

ката забележка за I действие е казано: „Г-ца Мила В. Драганова в бяло облекло, с леко наведена глава и права стояща, има изглед на самотна лилия сред някоя градина. Тя запечатва току-що довършеното писмо“ и пр. Подчертаните редове при ревизия на ръкописа са отстранени, без да се заменят с друго, понеже, явно е, тук авторът е дал една поетическа картина, неуместна в указанията за режисьора. Срещу този род поправки стоят съкращенията на разтегнати места, на тиради или разкази, които трябва да бъдат чувствително окастрени или резюмирани, за да гои́дат го надлежната мяра. Най-сетне при замяната на отделни думи ние наблюдаваме крайно грижлив и щастлив подбор на по-изразителното, по-вярното или по-оригиналното вместо случайно намереното в първия момент. Наблюденията върху последователните обработки на едни и същи лирически неща свидетелстват за същото старание на автора. Добавки тук никога няма; навсякъде само съкращения и замени. Яворов отстранява отклонения или повторения, за да не ги замести с нищо; зачертава шаблонното, бледното, неопределеното, абстрактното, за да постави на негово място рядкото, живописното, психологически характерното, граматически подвижното или емоционално изразителното; така че навред ние имаме чувството да е постигнат известен вътрешен прираст, да е проявен изискан художествен усет.⁵⁵

Такъв извод може да се направи и въз основа на поправките у някои съвременни автори на Запад. Романистът Монтерлан напр., който изпитва нужда да поработи над една своя по-стара кни-

⁵⁵ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 46 нт.

га за новото ѝ издание, признава: „Стрѣмах се да съгъстя, без да отслабя; нещо повече – да засиля..., да намеря изрази, които биха подчертали смисъла, а не да служат за „гарнитура“... Подобруването, което внасях, и то безспорно подобруване, беше съвсем безразлично за читателите; те едва ли биха го забелязали... Поправяйки така книгите си, аз си казвах често: Възхищавам се, че съм тъй добросъвестен. Но не е ли това някаква мания – тази дълга и неблагоприятна работа, която няма да направи удоволствие никому?“⁵⁶

Някои автори страдат готолкова от подобни съмнения, че стигат до отрицание дори на признатите от критиката свои неща. Пиер Луис напр., намирайки, че неговата *Aphrodite* не отговаря напълно на мислите му, започва да я поправя и при тези поправки не вижда края на тежкия си труд. „Тази книга няма да бъде никога завършена!“ – въздиша той, сочейки ръкописа си с разни вариации.⁵⁷ Чувството му за съвършенство, което ни подсеща за мъките на Волтер, придобива нещо болезнено. Жаждата за най-добро дело се оказва в случая спънка на творческата радост.

При тези поправки говори най-често не продуктивното настроение, а разумът. Поетът излиза от спокоен дух, той се въодушевява единствено от желанието да подобри, да повиши стойността на делото си, като използва същите средства, които му стоят на разположение при непосредственото творчество. Ако премного студен разум може да му попречи там, тук той му е само полезен. Онова, което не е могло да бъде намерено тогава поради на-

⁵⁶ H. de Montherland, *Le Solstice de Juin* (1941).

⁵⁷ R. Cardinne-Petit, *Pierre Louys intime* (1942), 89.

пъна да се предаде бързо образът или чувството, сега то ще бъде по-лесно открито, понеже изборът става между малко на брой възможности. Добре ли е според Шилер във време на импровизация да се накара „да замлъкне поетическата съвест“⁵⁸, тъй като тя би убила в зародиш всяко творчество, щом се чувства живо несъответствието между красотата на видението и мнимата варварска форма, в която то се облича – и в това състояние се намира напр. Гьоте, когато пише епизода „Елена“ във *Фауст*, – по-късно, при спокойно обмисляне на изпълненото, тази съвест се явява твърде ценен сътрудник, като ни кара да поправяме внимателно, за да не оставим в цялото никакви слаби места, никакви петна. И тук е нужна воля, усилие да се устои на изкушението от самотоволство или небрежно отнасяне към продукта на вдъхновението. Хебел е прав, когато моли за благословия да намери не вдъхновение, а разположение за поправка на написаното. „Най-малките инконгруенции между съдържание и форма не само изобщо, но и в специалното и най-специалното, напр. при картини, които отиват по-далеч от мисълта или пък не я покриват, са за мен мъчителни, макар и да знам, че повечето хора съвсем и не ги забелязват... У мен това е природа, но ако не беше тъй, аз бих си го поставил като правило, защото никой не трябва да си въобразява, че може да греши на гребно, без да свикне постепенно да греши изцяло и на едро; в естетиката и в етиката важи същият закон...“⁵⁹

⁵⁸ Шилер до Гьоте, 13.IX.1800.

⁵⁹ Fr. Hebbel, *Tagebücher*, III, 251; срв. u III, 166.

3. ПРЕРАБОТКИ И ПРЕСЪЗДАВАНЕ

Преходът от поправки към преработка е значителен. Докато поправката остава при единичното и не изхожда от променен общ наглед, нито пък от повторно пълно вживяване, преработката, взета в своите най-типични форми, свидетелства за чувство на голямо недоволство от първата концепция и за продуктивно настроение, което води към нови гледища и нова редакция на целия мотив или на значителни части. Поправките означават най-често съкращения и замени на отделни думи, без да се накърнява същественото на образа или на фразата. Преработките, наопаки, досягат самата структура на мотива или на изложението и в края на краищата ни поставят пред продукти на нова творческа мисъл.

В едни случаи преработката се дължи на еволюцията във вкус и понятия на поета. След като той е създал известни неща в съгласие с разбиранията си през даден период, по-късно, при ревизия, може да се окаже, че той и като човек, и като художник се е променил госта, за да не търпи произведенията си в този вид. Поетите в това отношение знаят не един, а няколко последователни периода в творчеството си и всеки път те са в състояние да си служат с различни стилове. Но как ще постъпят те, когато стане нужда да се преиздават старите неща? Ще ги оставят ли така, както са били, без всякакви промени, или пък ще се опитат да ги съгласуват с последните си схващания?

Това е въпрос на темперамент и на естетика. Ние знаем поети, които не допускат никаква промяна в старите си неща, колкото и незадоволителни да бъдат те за тях самите – било защото е нап-

разен трюг да се нагаждат рождбите на миналото въдъхновение към формалните и идейните изисквания на настоящето, било защото те трябва да останат такива, каквито са, като интересен документ на личното им развитие. Видяхме по-горе как мисли Ламартин, романтикът. Руският модернист Игор Северянин, който изобщо иска да бъде крайно придирчив към стиховете си и печата само наистина жизнените свои поезии, се ръководи от същото правило: „Исправлять же старые стихи, соответственно с совершенствующимся все время вкусом, нахожу убийственным для них: ясно, в свое время они меня вполне удовлетворяли, если я тогда же их не сжег.“ Да замени несполучливия израз от предишен период с „изыском сего дня“ той смята неправилно; така се умъртвявало онова съкровено, в което често е нервът на цялата поезия.⁶⁰ Така мисли и Ларошел. „Да се поправят стари съчинения и особено поеми е смела, понякога и съдбовна работа. Дори при най-малко разбутване на един градеж, подсказан от живота, има риск да се убие делото... Тук има и въпрос на морала. Има ли някой правото да мени каквото и да било в един текст, който е запечатал мнението му пред света? Може ли да се поправя формата, без да се промени и основата на текста?“ И все пак този автор се решава да поправя, излизайки от три съображения. Първо, понеже на младини е писал с неравен стил, той е убеден, че трябва да промени там всичко, което му се струва „лошо“. Второ, работейки изобщо с мъка и поправяйки често още в самото начало, той вярва, че и по-късно може да ревизира и поправя. И, тре-

⁶⁰ Игор Северянин, Собрание поэм, Москва, (1915), т. I, „Автопредисловие“.

мо, при желание да спаси нещата си от забрава, той си запазва правото да ги подобрява. Все пак и при това подобряване, той се старае да не мени съществено основната „идея“, а да бута само стила.⁶¹

Има обаче поети, които готолкова не могат да търпят старите си неща в първоначалния им вид, че или ги изхвърлят съвсем от новите си сбирки, щом се окажат твърде слаби и неподатливи за преработване, или пък ги подлагат на коренна ревизия, която носи всички белези на ново творчество.

Пример за такова отношение към произведенията си ни подава Кирил Христов. Първите му стихотворения никнат от сърдечни бури, от непосредствени възнения, предават преживяното в неговата още несигурна форма. По-късно той се възмозва до спокойствие в творчеството си или по-право до една метода, която презира „онуй купене, ония младежки жестикулации“, макар мотивите да го засягат още дълбоко. Шири ли се в първите неща възновението свободно, така че импровизацията не избира много-много средствата, тук, в рожбите на по-зрялото въображение, всичко е добре пресметнато, при което целта на поета е да постигне гъстота на багрите и граматизъм в движението. От становище на този идеал, най-добре проявен в *Тихи песни* и в *Царски сонети*, Христов критикува и по-ранните си работи. Не могат ли да отговорят те що-годе на строгите изисквания, не се ли поддават на преработка, той ги парясва и не ги възпроизвежда в по-късните си сбирки. Дават ли

⁶¹ Drieu La Rochelle, *Ecrits de jeunesse* (1917-1927), Paris (1941), 7-8.

обаче те и най-малка възможност за пресъздаване, за нова обработка, дори като останат само суров материал, той ги прередактира и цизелира до степен да станат неузнаваеми в новата си форма. Така в *Избрани стихотворения* е напечатана следната „Октава“:

В уся прохладна, под бука кръстата,
На листец посърнал под тъжната песен,
Де сякаш във грямка почива душата,
Стоях аз в мечтание сладко унесен.

Под мене се пени и плуска реката,
Отгоре ми свети лазурът небесен...
И някаква химна кърти в самотата –
Под стъпките на жълтолистата есен.

Тези стихове от 1894 година,⁶² едни от първите печатани неща на поета получават години по-късно, в новото издание на цикъла *Тихи песни*,⁶³ следната редакция:

Лист първа отронила, бука кръстата
Полюшна се, цяла настръхна;
Глух ропот изпълни в миг самотата –
И татък в горите заглъхна.

Тъй тихо е! Сякаш не искат пред есен
Зефири лист с листа да свагат.
Самотно над своята бездна навесен
Изглежда кат спрял водопадът.

⁶² К. Христов, *Избрани стихотворения*, 17.

⁶³ К. Христов, *Химни на зората*, 66.

Променено е тук най-напред заглавието: „Октавата“ се превръща в *Късно лято* (пряко *Есен* в ръкописните поправки, което е изоставено). Променена е и формата: вместо октава с нейната стегната композиция, която се чувства и в периодичния строеж, имаме сега две разделени строфи с някои съвсем нови и редки рими (с в а г а т - в о д о п а д ъ т). При това, ако октавата си служи редовно с четиристъпни амфибрахи, тук строфата се слага от два четиристъпни и два тристъпни амфибрахия. Най-сетне и съдържанието е претърпяло значителна промяна: в първата редакция център на настроението дава личността на поета, а във втората всичко субективно е старателно прикрито, за да останат само чисти нагледни от природата. Последните са дотолкова нещо съвсем ново във втората редакция, доколкото от предишната е запазена само буката: но и тя се явява с черти, които я правят граматически оживена, а не проста картина. Ландшафтът е изменен съществено: вместо усяв прохладна, река, небесен лазур и жълтолиста есен сега имаме самотни гори, късно лято, зефири и водопад – всичко гадено като живот за себе си, а не като огледало на определени лични преживявания. Христов значи е използвал съвсем свободно това стихотворение за написване на едно ново; той не променя частично, а пресъздава. „Нима, мисли той по друг подобен повод, една безпланна и несгодна сграда не може да се сине и от материалите и, ако те още са годни за работа, да построите, каквото ви е угодно? Този процес на преправяне не е чужд и на градежите в художествата.“⁶⁴

⁶⁴ К. Христов, Избрани стихотворения, 319.

За този род радикални преработки, оправдани с напредъка на вкуса и с недостатъците на написаното по-рано, което запазва обаче някаква цена като мотив, ние бихме могли да повторим думите на Готфрид Кьорнер към Шилер: „Аз се боя от твърде строгата ревизия на твоите стихове. Много сега не ще ти харесва, което носи следи от младежка необузданост, но което може би тъкмо подхожда към духа на някои сами по себе си ценни работи. Грешки в езика и в стихосложението не е нужно да търпиш; но срещу известен разкош на картините аз бих молил за снизхождение. Знам, че по-зрелият вкус не ги понася, обаче датата над всяко стихотворение би била достатъчна за твое оправдание.“⁶⁵ Кирил Христов очевидно е неоправдано строг към себе си, иска всеки път да бъдат произведенията му в хармония с най-новите му схващания. Оттам тези вечни поправки, тази немилостива вивисекция, която не щади нито органическата цялост на предишните неща, нито отделните образи и езика. Сякаш той има съмнения, които отиват по-далеч от целта и внасят някаква нервност, някаква безмилостна самокритика при преработките. Че по този начин принципно не всякога се достига до по-доброто и често може да се жертва първичното, силното, свежото за сметка на абстрактното и сухото в стилизацията, едва ли може да има съмнение. Плод на съзнанието, че се е накърнил органическият строй и чистотата или непосредствеността на първото вдъхновение, е възвръщането на известни лирици след много опити за преработка към първоначалната редакция.⁶⁶ Ня-

⁶⁵ Срв. R. Werner, *Lyrik und Lyriker*, 582.

⁶⁶ Срв. напр. Fr. Hebbel, *Tagebücher*, IV, 101.

кои заклетни привърженици на преработките се измъчват до смърт и се чувстват спънати дори в творчеството си. Поменахме вече случая с Флобер. По същия път върви и Жул Гонкур. Едмон Гонкур свидетелства за братя си как той се връщал безброй пъти над един къс, за да намери свършенство на стила, и как след дълга, упорита работа изпадал в безсилие и в невъзможност да пише по-нататък. „Запитвайки се постоянно, аз дохождам до убеждение, че той умря от работа над формата, от мъка за стила.“⁶⁷ И Гьоте е прав, като заявява в разговор с канцлер Фр. фон Мюлер: „Нищо по-пакостно от желанието за непрестанно поправяне и подобряване, така че никога да не се дохожда до завършек. Това пречи на самата продуктивност.“⁶⁸

В други случаи преработката е плод на неустановена концепция или форма и се извършва почти едновременно с изпълнението, а често и непосредствено след него. Ако Гончаров напр. има обичай да записва отделни глави на романа си на хвърчащи листове, на пръснати късове хартия, за да не загуби сцени или характери, които се мяркат по-отчетливо във въображението му (след като е намерен по-рано главният мотив), твърде естествено е, че по-късно, когато поиска да свърже тези части, той трябва да ги поправя значително с оглед към стила на цялото.⁶⁹ Импровизация и „отделка“ у него не се изключват, както не се изключват те и у Пушкин, който, макар да пише из пълнота на мотива и лесно, предприема после множество

⁶⁷ *Goncourt, Journal*, III, 359.

⁶⁸ *Goethes, Unterhaltungen mit dem Kanzler Müller*; срв. *Biedermann, Gespräche*, III, 96; също *Eckermann, Gespräche*, 31.1.1827.

⁶⁹ И. Гончаров, Лучше поздно, чем никогда.

поправки, размествания и интерполации или пък прави избор между няколко варианта за известни места на поемите и стиховете си.⁷⁰ Балзак подлага първия си ръкопис, а после и печатните коректурни листове на безброй поправки, като зачертава, преработва и допълва, като разбива често единството на цялото или най-малко на фразите. Какъв странен вид имат неговите коректури, когато, донесени за преглед, те се разрастват с множество редове отляво и отдясно до невероятни размери, в някакво генеалогично дърво, което се праша в печатницата и пак връща за нови поправки. Невероятно мъчната и сложна работа в случая ни е описана подробно от Теофил Готие.⁷¹ „Тъкмо тази лоша метода, бележи Бодлер, придава често на стила на Балзак нещо разточено, едно през друго и недовършено – единственият порок на този голям историк.“⁷² Непрестанно зает да поправя романите си, Балзак не изпуска възможността да мени и при всяко ново издание реда на главите, да прибавя нови, да ретушира изложението, като прибавя и го услугите на приятели, на Desnoyers, Laurent Jan или Готие. Той се напруга, както сам казва, да премахне петната със „сапуна на търпението и синило то на смелостта.“⁷³ Нещо подобно, но в далечно по-слаба и по-естествена форма наблюдаваме при Алфонс Доде, който ни описва сам своя начин на писане. Именно взети всички предварителни бележки, главите на произведението поставени в реда и лица-

⁷⁰ Срв. за „Евгений Онегин“ съобщенията у П. Ефремов, *Сочинения А. С. Пушкина*, изд. Суворина, VIII (1905), 473 нм.

⁷¹ *Th. Gautier 6 Lectures pour tous* (1901), 122; срв. у мен, *Творчество и кримика*, 131.

⁷² *Ch. Baudelaire, L'Art romantique*, 285.

⁷³ *A. de Breton, Balzac*, 255.

та оживени в ума му, той започва да пише бързо, на едро, нахвърляйки идеи или събития, без да си дава труд за пълна редакция, без да бъде точен – понеже сюжетът го гнети. И после той преписва и поправя спокойно, с радост, ретуширайки някои фрази, допълняйки и оправяйки ги. „C'est la meilleure période du travail“⁷⁴

Как още при самото първо издание може да се мени произведението, било в общия си сглоб, било в отделни епизоди и моменти, показват ни нагледно романисти като Достоевски и Толстой. Характерно се явява за Достоевски, когато не е подготвил основно сюжета си, че той ревизира дори в процеса на работене концепцията, прехвърляйки смело центъра от един предмет на друг. Така през юни 1865 г. той работи над романа си *Пьяненькие*, който стои във връзка с актуалния тогава въпрос за пиянството, и разработва като централна тема историята на семейството Мармеладови. Още няколко месеца той развива сюжета в тази посока, без всяко досещане за Разколников. През септември обаче той пише на Катков, за да му изложи съдържанието на повестта, която представлявала „психологически отчет за едно престъпление“; но тя указва вече на случая с Разколников.⁷⁵ След два месеца и половина началото на *Престъпление и наказание* е изпратено в редакцията на *Руски вестник*, при което е готова само половината от цялото. Изглежда, че обединението на двата сюжета, както то променя коренно архитектуриката на романа

⁷⁴ A. Daudet, *Trente ans de Paris* (1888), 313-314.

⁷⁵ Ф. М. Достоевский, *Письма*, I (1928), ред. Н. С. Долинина, 418.

(понеже *Пьяненькие* се превръща само в епизод от историята на Разколников), се извършва през октомври 1865 г.⁷⁶ Композиционно Достоевски работи над текста си – тук и въобще – дори през време на печатането по-нататък, както показват писмата му от 1866 г. Същото се повтаря и при *Бесове* в 1870 г. Отначало главният интерес на писателя е отпразнен към Нечаевския тип (Верховенски), отпосле – към Ставрогин.⁷⁷ На Н. Страхов Достоевски пише на 21 октомври с. г., за да изкаже всичката си мъка при работата над романа:

„До того не удавалось, до того много раз пришлось переделывать, что я наконец дал себе слово не только не читать и не писать, но даже и не глядеть по сторонам, прежде чем кончу то, что задал себе. И это ведь еще только самое первое начало. Правда, романа много написано из середины и много замороченного (разумеется не целиком.) Но тем не менее я все-таки сижу еще на начале... Говорят, что тон и манера рассказа должны у художника зарождаться сами собою. Это правда, но иногда них сбиваешься и их ищешь. Одним словом никогда никакая вещь не стоила мне большего труда.“

От какво произтича това измъчване, тази несигурност; на какво се дължи нуждата от преработване? Сигурно от значение тук е изместеното гледище върху ядрото на фабулата и върху главния герой. Концепцията с тъкан и ръст на цялото не е фиксирана напълно. И Достоевски продължава писмото си:

⁷⁶ Пак там, предисл. 7.

⁷⁷ Срв. по-горе.

В начале, т. е. еще в конце прошлого года, я смотрел на эту вещь как на вымученную, как на сочиненную, смотрел свысока. Потом посетило меня вдохновение, настоящее – и вдруг полюбил вещь, схватился за нее обеими руками – давай черкать написанное. Потом летом опять (революция) перемена: выступило еще новое лицо, с претензией на настоящего героя романа, так что прежний герой (лицо любопытное, но действительно не стоящее имени героя) стал на второй план. Новый герой до того пленил меня, что я опять принялся за переделку. И вот теперь как уже отправил в Редакцию Р. Вестника начало начала – я вдруг испугался: боюсь, что не по силам взял тему. Но серьезно боюсь, мучительно! А между тем я ведь ввел героя не с бух-да-барах. Я предварительно записал всю его голю в программе романа (у меня программа в несколько печатных листов) и вся записалась одними сценами, т. е. действием, а не рассуждениями. И потому думаю что выйдет лицо и даже может быть новое; надеюсь, но боюсь... А может быть лопну. Что-бы там ни было, а надо писать, потому, что с этими переделками я ужасно много времени потерял и ужасно мало написал.⁷⁸

Авторът излиза тук от една идея, от една проблема, търси съдържанието, опирайки се на факти от опита, разработва романа в една посока, чувства се обаче затруднен и недоволен и тогава – същинска революция в нагледа за цялото – прибягва до коренна преработка, изтъквайки на пръв план нов герой. Той успява накрай, но на цената на големи терзания и на усилия за въображението, които достигат границата на неговата мощ за съгласуване на „поезия“ с „правда“.

Толстой прибягва последователно до три, четири и повече редакции на произведенията си, по-

⁷⁸ Ф. М. Достоевский, Письма, II, 294.

равяйки неуморно и главно отстранявайки неясните, разтегнатите и неиздържаните места или мейки основно цялото развитие на сюжета. Съзнал значението на простия стил и на стройното изложение, той се стреми да прилага правилото, формулирано в дневника му от януари 1854 г. така: „Трябва да се пише изпърво, без да се обмислят местата и правилността на израза. Втори път се преписва, като се изключва всичко излишно и като се намира детинското място за всяка мисъл. Трети път преписването догонва правилността на израза.“ Загрижен за художествената страна на произведенията си, той се връща и труди над предварителния план и над първия запис, като преписва и преработва и най-големите си произведения.⁷⁹ Писмата и дневникът му са пълни с признания за наложителната ревизия на написаното и за мъката при тази често повтаряна работа. Когато съветва поета Фет: „Добивайте златото чрез пресяване. Просто седнете и препишете целия разказ“, той изказва съкровена мисъл за отговорността при собствения труд. „Повестта си (*Семейно щастие*) аз преработих трети път и, струва ми се, че ще излезе нещо“, признава той в 1859 г. Все тогава той е толкова недоволен от литературния си труд изобщо, че се заканва да го напусне завинаги. „Главното е, че всичко, което правя и за което чувствам сили да направя, е тъй далеч от това, което би искал и би бил длъжен да направя.“ Но отказът от писане бива бързо забравен, макар да е настъпило от повестта от 1862 г. *Казаки* крайно разо-

⁷⁹ С. Бычков, „Лев Толстой о художественном творчестве“, Литературное творчество (1946), I, 42; Н. Гудзий, Как работал Толстой (1936), 11.

чарование. „Както, всякога, така и тук аз поправях и преправях толкова, че не чувствам възможност да работя над нея повече.“ При *Война и мир* от 1864 г. той пак идва до „период на поправки и преработки“, изживян „мъчително“, и до признание от 1865 г.: „Безброй пъти аз захващах и изоставях писането на тази история“, като има предвид и сюжета, със заплетената интрига, и изложението откъм художествена страна. Така често той се труди и над останалите си неща. В 1887 г. той е „заем предимно“ с поправки на труда си *О жизни*, като последните му глави той преработва тридесет пъти („перedelывал и, кажется, уясняется“), а в 1889 г. той прекъсва *Крейцеровата соната*, идвайки до убеждението, че трябвало „да се поправи всичко отначало“ и се напише нов вариант към цялото. С това той съобщава на приятеля си Бирюков: „Я все поправляю, изменяю, дополняю Крейцерову сонату“, записвайки в дневника си не без силна досада от уморителния труд: „Хорошо поправил наболевшую повесть.“ Такава е съдбата и на романа му от 1889 г. *Възкресение*. Толстой се измъчва дотолкова от непрестанните поправки и преработки, че стига до „отвращение“ от едно произведение, което дори и при коректура се нуждае от чести промени.⁸⁰ Поучителната история на тези промени може да се следи по дневниците на писателя от края на 1889 до края на 1899 г.⁸¹ Тя говори за грамадна енергия, изразходвана при изработката на шест последователни редакции и варианти в няколко хиляди ръкописни страници.

⁸⁰ Л. Толстой об иск. и лит., I, 363, 365, 367, 369, 372, 443, 449-453, 521-525 и др.

⁸¹ Г. Чулков, Как работал Л. Толстой, 78-212.

Отправна точка на концепцията при *Възкресение* образува един истински случай, разказан на Толстой от приятеля му А. Кони. Начертал кратък план на проектираната повест, авторът започва да пише, но скоро се убеждава, че „не върви“, че му липсват някои материали, че той трябва да обсъди добре характеристиките и сюжета. И тогава спира да пише. В началото на 1891 г. му се струва, че в новия роман (не вече повест) биха могли да влязат всички проекти, за неизпълнението на които почва да съжалява. Но преработвайки написаното вече, той се отчайва. „Реших да прекъсна писането... Всичко е лошо. Би трябвало да започна отначало, по-правдиво, без измислици.“ До май 1895 г. обаче не бива добавено нищо поради „отсъствие на енергия, на инициатива за мислене“, „само рядко припламват“ някои художествени замисли. При увереност, че ще сполучи, Толстой започва да пише отново и така, уяснявайки си характери и епизоди, „като живее с тях“, достига на 1 юли до първата редакция. Преписвайки я на чисто, той бива обхванат обаче от нови съмнения. „Твърде съм недоволен от романа, искам или да го напусна, или да го преработя.“ В началото на 1896 г. е готова втората редакция, но при постоянно чувство на недоволство от написаното. „Всичко е лошо, центърът на тежестта не е там, гдето трябва да бъде...“ И ново отчаяние, ново решение да се напусне романът или да се почне пак от началото. Ободрил се накрай, Толстой се заема за работа през юли 1898 г. Мейки черти от портретите и цели сцени, той завършва третата редакция. Тя също не го задоволява, макар някои близки да я намират добра и да я хвалят. Поправяйки и допълвайки пак, той предава четвъртата редакция на романа за печатане

в сп. *Нива*. В течение на цялата 1899 г. той коригира, внасяйки радикални промени, и иска нов набор до три и четири пъти, така че главите се увеличават от 80 на 129. „Който не е видял този невероятен труд на Лев Толстой, пише Л. Голденвейзер в книгата си *Вблизи Толстого*, тези безкрайни поправки, добавки и изменения, понякога по десет пъти на един и същ епизод, той не може да има и най-отдалечена представа за него.“ Така възниква петата и шестата редакция с безброй преработки и варианти на отделни глави. Завършен напълно романът, авторът мисли в 1900 г. да се върне отново към идеята му, за да даде продължение на *Взкresение* с изображение на селския живот на Нехлюдов. За тази втора част на романа той има и в 1904 г. проект, представяйки Нехлюдов при умора след труда, пробудено благородство, нова женска съблазън и падение, все върху фона на „робинзоновската община“. Но до изпълнение на проекта не се стига и крайният етап в развоя на героя остава за нас неизвестен.

Не е галеч от подобна практика на непрестанно търсене и на дълга неустановеност и френският романист Пруст. Мъчително чувствителен за издържана правда и за изискан стил, той работи над произведенията си при всеки нов препис на машина, като „навред добавя и всичко мени“. Той не желае да предаде за печатане текст, „претупан надве-напри“, и не се обвързва в договора си с издателя за срокове, бидейки вечно несигурен кога ръкописът му би бил напълно задоволен. И при самото печатане той поправя ту частично, ту основно, така че издателят му се провиква: „Но това е съвсем нова книга!“ В ревността си Пруст не щади дори разкламеното си здраве само и само да

се избегнат някои езикови или фактически грешки. Той не се плаши да ходи да коригира в печатницата. За многобройните си зачертавания и добавки той има чести обяснения с издателя си, успокоявайки го (1921-1922), че огромните преработки (les énormes remaniements) в *Sodome*, II, щели „да повдигнат безкрайно литературната и особено, живата стойност на книгата“⁸².

При един по-раншен писател, Александър Дюма-син, се наблюдава често такава творческа мъка. Индивидуалната метода на работене у него се свежда към това, че в грамите си той мени, създава отново и характери, и сцени, и развитие. Той започва напр. една грама с представата за героиня, която е женена, разведена и заплетена в нова любовна интрига. Завършени петте действия и преписани на чисто, той съглежда, че данните са твърде оскъдни, и подглавя да пише отново цялата грама, като превръща героинята в авантюристка, която иска да се омъжи. Или пък при друга грама той разменя ролите на две жени, след като те са влезли в действие, и кара едната да говори и върши това, което е правила другата, понеже тъй му се вижда по-право.⁸³ Тук, както и във всички подобни случаи, ние имаме работа с подновено продуктивно настроение, което е, разбира се, подпомогнато и от автокритиката.

⁸² Marcel Proust, *Lettres à la NRF* (1932), 115, 145, 152, 171, 194, 224, 234, 255.

⁸³ Binet, *L'Année psychologique*, I, 82.

4. ПОДНОВЕНО ПРОДУКТИВНО СЪСТОЯНИЕ

Вазов се връща често при грамите си – не обаче и при романите си, – към техните първи редакции, за да ги подложи на основна преработка. Когато препрочита *Хъшове*, той остава поразен от откритието си, че в текста от 1894 г. има ред малко-много сполучливо свързани помежду си сцени, но далеч не и истинско драматическо действие. В 1899 г., запазвайки ненакърнен общия план в големите му линии, той го „разбутва силно и променя във вътрешните му части“, така че характеристиките добиват „по-пълна обрисовка“, интригата става „по-интензивна“, дългите диалози се превръщат в „просто и хармонично“ развитие на фактите, без да пострада „напрегнатият интерес.“⁸⁴ Такива признания авторът би могъл да направи и за *Борислав* от 1905 г. Свикнал все повече с театралната механика, той е толкова недоволен от първия запис на историческата си драма, че го унищожава безмилостно, за да се опита в една съвсем нова редакция, също на свой ред поправяна дълго, преди да види свят в 1909 г.⁸⁵

Още по-упорито работи той над *Ивайло*, игран в театъра през 1911 г. Препрочитайки драмата си по-късно, той съзира в нея нетърпими грапавини. „И ето защо, пише той, като всеки писател, който се уважава и който не си позволява Пилатовите думи: „Яже писах-писах!“, аз се залових храбро с преработката на *Ивайло*. Ще ли някога да види сцената преработения *Ивайло* – не зная. За моето ус-

⁸⁴ Вазов, Събрани съчинения, XII (1947), 29 нт.

⁸⁵ Ив. Шишманов, Ив. Вазов, 122, 266, 270, 272.

покоение е по-важно да знам, че драмата е такава, каквато мисля, че трябва да бъде.“⁸⁶ Докъде стигат грижите на Вазов при старанието му да постигне технически и психологически най-доброто, за което е способен в произведенията си за театъра, показват ни нагледно четирите редакции на посмъртната му драма *Престолът* (1921). Той работи тук с голямо търпение, при усилие да намери изново вдъхновение, но и с изострен критически поглед, всичко необходимо за композицията, характеристиките и историческата правда; подхваща „бракувания“ изпърво текст, за да съкращава, допълва, преработва изцяло някои сцени и диалози; и запазените поправки с многото успоредни версии и изоставени места свидетелстват за безкрайните му колебания при установяване на задоволителен за него текст.⁸⁷ Особен интерес представя тук отношението на автора към критиката, която приятелият му професор Шишманов прави над последната редакция. В дълга анализа над драмата (писмо от 6 септември 1921 г. из Швейцария) професорът посочва множество грешки и слабости, които досягат дълбоко структурата ѝ и налагат временно отлагането на представянето. „Рязката“ си присъда над един „измъчен опит“ за обяснение на трагичния край на героя литературният историк оправдава с доброто си намерение да спаси автора от компрометиране чрез една незадоволителна в много отношения пиеса.⁸⁸ Вазов привидно се съгласява с мнението на своя съветник и решава да не уврежда репутацията си с една „работа рискова-

⁸⁶ Ив. Шишманов, ц. с., 172, 308.

⁸⁷ Вазов, Събрани съчинения, XIV (1947); М. А., увод и забележки.

⁸⁸ Вазов, Събрани съчинения, XIV, 345 нт.

на“. Но той не пропуска да забележи в отговора си (17 септември 1921), че не приема за обосновани някои от забележките на Шишманов: „причината за това е в нашите различни схващания на драмата“⁸⁹. Ако вярваме на един свидетел, посветен в работата на драмата, Вазов е заявявал в частен разговор с него още по-определено, не споделяйки някои възражения на критика си: „Вазов знае какво пише, има самокритика. Шишманов не е прав... Аз обичам да се вслушвам в мнението на някои хора за моите работи, но последното мнение е мое. И само ако намеря, че бележките им са прави, поправам.“⁹⁰

Становището на Вазов при несъгласие с една критика, която, изисква коренна преработка на произведението, има своето сериозно психологическо оправдание. Касае се за вникване в творческия процес, което отдалечава значително разбирането на автора от това на страничния наблюдател при различните отправни точки. Аналогичен случай имаме при мнението на Гьоте за критиката на Шилер (също в частни писма) за романа му в ръкопис *Вилхелм Майстер*. С най-благоклонна добросъвестност и с несъмнен тънък усет за тайните на творческото въдъхновение Шилер открива в произведението на приятеля си наред с общото сполучливо развитие на сюжета и майсторската характеристика на героите някои непълноти и несъобразности, които налагат ту малки поправки, ту чувствителни добавки и преработки. Колкото и благодарен за бележките на приятеля си, вещ в общата естетика и в техниката на литературното изкус-

⁸⁹ Ив. Шишманов, ц. с., 334.

⁹⁰ Вазов, Събрани съчинения, XIV, 351.

тво, Гьоте все пак се оказва безсилен да уважи всичките му внушения, забелязвайки: „В различието на нашите натури лежи, че произведението ми не може да задоволи никога вашите изисквания.“⁹¹ Истината е тази, че в творческите идеи на един автор, който обладава висока художествена култура, има винаги някаква необходимост, някаква ненакърнума цялост и последователност, която изключва чуждите пожелания за промени, изтекли от други лични предпоставки. Такива промени редом с някои сполучливи досещания и препоръки в частности могат да повредят, ако не дойдат в съгласие с първичния план и с личните особености на изображението у автора.

Един от най-даровитите приемници на Вазов в белетристиката със селска тематика, Т. Г. Влайков, усвоява също тъй неговата метода на работа при нова редакция на разказите и повестите си. Предприемайки в 1928 г. пълно издание на съчиненията си, той се убеждава, че много от тях – след двадесет години – не го задоволяват сюжетно и технически. Но в състояние ли е той да ги пригоди към новия си вкус? „Не са ли намалели, не са ли дори съвсем изгубени и неговите творчески сили?... При тая злокобна мисъл тръпки го побиват...“ Все пак той се решава да направи опит с първия си разказ, *Седянка*, в който някои важни моменти е трябвало „да се допълнят и разширят“ или „да бъдат по-иначе предадени“. Опитът успява.⁹² Насърчен от това, той пристъпва и към другите си разкази със същото намерение и в резултат очеркът *Косач* и повестта *Дядо Славчовата унука* добиват съвсем

⁹¹ Гьоте до Шилер, 10.VIII.1796.

⁹² Т. Г. Влайков, Забел (1935), 98.

нов вид. „Сега, признава авторът за тези и за останалите си стари неща, те са коренно преработени. Или, по-право, върху канавата на старите теми всичките са наново написани. И поради това те, може да се каже, представят съвсем нови произведения.“⁹³ Утвърдил се в творческите си сили, Влайков подглавя и някои нови теми, за да продължи прекъснатото отдавна литературно дело, като написва и голямата по-вест *Стрина Венковица и снаха ѝ*.

Пример за преработване на едно по-значително произведение, след като е изтекло доста време от първото му завършване и след като авторът е влязъл в нов период на развитието си, представя втората значително променена редакция на по-вестта *Жетварят* от Йордан Йовков.

„Трябваше, признава авторът, да запазя общата постройка, да се помирят с някои съществени недостатъци в композицията, които не можех да отстраня, трябваше да установя точно ония места, които налагаха привнасянето на нови моменти: тия моменти трябваше да се дават така, че да не личат, та който чете книгата гнес, да мисли, че е била такава и в първата си редакция. Всичко това беше свързано с едно пресмятане и съобразяване, което ми напомняше работата на архитекта.“ Покрай напредъка си в езика авторът внася „по-пълна картина на селския бит“ и едно сюжетно разширение чрез любовна интрига, чрез няколко женски образа, които правят по-топла, по-разнообразна и по-напрегната. Най-важната промяна е обаче в груда: „Доволен съм също, че и основната идея на произведението стана съвсем ясна: отношението на селянина към земята и труда като извор на всички негов морални качест-

⁹³ Т. Г. Влайков, Съчинения, I (1925), III (1928), предговори.

ва и преди всичко на неговата религиозност.“⁹⁴

Както забелязахме вече, в изтъкнатите дотук случаи ние стоим пред подновено творческо състояние, в помощ на което идва все по-визискателната критическа мисъл. Тъкмо с оглед към тази потребност от възвръщане към самата основа на произведението, от ревизия на първата концепция и на главната линия на сюжета добива своето пълно значение изповедта на Достоевски от 1858 г. в писмо до брата си. Когато Михаил Достоевски настоява пред Федор да побърза с печатането на работите си, последният му възразява:

„Но что у тебя за теории, друг мой, что картина должна быть написана сразу и проч..., и проч..., и проч.? Когда ты в этом убедился? Поверь, что везде нужен труд огромный. Поверь, что легкое, изящное стихотворение Пушкина, в несколько строчек, потому и кажется написанным сразу, что оно слишком долго клеилось и перемарывалось у Пушкина. Это факты. Гоголь восемь лет писал *Мертвые души*. Все, что написано сразу – все было незрелое... Ты явно смешиваешь вдохновение, т. е. первое мгновение создание картины или движения в душе (что всегда так и делается), с работой. Я, например, сцену тотчас же и записываю, так, как она мне явилась впервые и рад ей; но потом целые месяцы, годы обрабатываю ее, вдохновляюсь ею по несколько раз, а не один (потому что люблю эту сцену) и несколько раз прибавляю к ней или убавляю что-нибудь, как уже и было у меня, и поверь, что вышло гораздо лучше.“⁹⁵

⁹⁴ Срв. С. Казанджиев, Златорог, XXIV, кн 7, 314; Срещи и разговори, 19 сл.

⁹⁵ Достоевский, Письма, I, 236.

Тук правилно се разграничава спонтанното изнамяне с първия бърз запис от окончателната обработка из остро съзнание за несъвършенство на постигнатото, при дисциплинирана воля за нов труд. Дългата работа над текста, за да получи той художествено завършен вид, означава едновременно и подновена дейност на творческото въображение, и влизане в действие на критическия разум, воден от определени принципи за словесното изкуство.

13. Глава

ЕЗИКЪТ НА ПОЕЗИЯТА

1. ТЕОРИЯ НА ЛЕСИНГ В ЛАОКООН

На междата, която дели чисто психологическото разглеждане на литературните произведения от чисто морфологическото и техническото, ние се натъкваме на една от най-важните проблеми на литературната наука, именно на тази за същността на поетическия език. Бидейки езикът най-общата основа на стила при литературното изкуство, формалният момент, който еволюционно предхожда всяка художествена дейност, всякакви по-определени способности за литературно изображение, той е същевременно необходим орган на самата поетическа мисъл, неделима част от процесите, на които дължи вътрешния си ръст всяко поетическо произведение, и в този смисъл той става един от важните предмети на литературно-психологическото изследване. Ако като стил, като начин на излагане езикът е предмет на учението за литературните видове, в друго отношение, взет откъм своите типични предпоставки и откъм връзките си с продуктивното състояние на духа, той може да се разглежда редом с основните фактори на творчеството.

За първи път е опитано решение на проблема за езика на поезията от това становище в зна-

мениция *Лаокоон* (1766) на Лесинг. Ако Аристотел в своята *Поетика* определя същината на изкуството изобщо и на поезията частно като „пограждане“ и ако той разглежда езика като просто средство за това пограждане, на което не се пада никакво самостоятелно значение при потекло и при въздействие на поезията, понятно с, че за него представят интерес само специалните форми на езика, в зависимост от изискванията на разните поетически видове, които знае гръцката литература; същината на езика се изчерпва така с чисто граматичните категории, които една логическа анализа може да открие там. За духа на самия език и за по-интимното му отношение към творческата мисъл той не се досеща да прави никакви предположения, тъй като изобщо чисто вътрешните, чисто психологическите предусловия на изкуството не го занимават много. Едва Лесинг, за когото *Поетиката* на Стагирита образува вечен канон на всеки размисъл върху законите на поезията, се наема да разшири понятията на гревните, без да изневерява на учителя, и да обясни естеството на поетическия език с цел да се тури край на някои теоретически недоразумения, които имат опасни последици и за поетическата практика. И ако за практиката тези разяснения добиват действително голямо влияние, за теорията те не могат да се смятат значителна стъпка напред след Аристотел, понеже не улучват изобщо цялата сложност и правилното поставяне на онази проблема. За да се приближим най-естествено до последната, полезно ще бъде да разгледаме критически първо възгледите на Лесинг, станали общо място във всички популярни пособия по естетика и литературна наука, и после да видим как трябва да се коригират, допълнят или заменят те с по-нови наблюдения.

Лесинг е напътен към въпроса за същината на поетическия език от една аномалия у съвременните поети, породена от чисто теоретически прегразсъдъци. Той вижда именно как в немската литература на XVIII век се шири могата на описателната поезия, която иска да рисува тъй подробно и нагледно природата, както върши това живописиста. Още някои гревни естетици, изхождайки от общия характер на всички изкуства, от идеята за т. нар. *μίμησις* (пограждане), не правят разлика между предмети и начини на пограждане при тези изкуства и забравяйки мъдрите указания на Аристотел, смесват техните задачи. Те смятат именно, че това, което може едно изкуство, трябва да може и всяко друго, щом се касае за възпроизвеждане на една и съща действителност, и че всичката разлика произтича само от средствата, от материала: живописиста напр. предава видимия свят чрез багри, поезията – чрез думи. Всъщност, както се изразява в най-лапидарна форма поетът Симонид от VI в. пр.н.е., „живописиста е няма (мълчалива) поезия, а поезията говореща (гласна) живопис“; или, както казва все тъй кратко и недвусмислено поетическият законодател на Рим, не особено оригиналният Хораций: *Ut pictura poesis* („Както живописиста, тъй и поезията“). В епохата на Възраждането и по-късно тези възгледи, невинни някога, възкръсват като истинско откровение за късогледите теоретици или слаби таланти, така че Л. Долче поставя нормата: „Добрите поети трябва да бъдат и добри живописци“¹; граф А. Келюс смята за пробен камък на поетическия талант това, доколко поетът дава със своите описания материал за живо-

¹ *Lodovico Dolce, Dialogo della pittura* (1557).

писеца²; а поети като англичанина Томсън или немца Халер се надпреварят да съперничат в описанието на сцени от природата с картините на живописците,³ при което техният пример намира множество посредствени подражатели, лишени от възбуждане и от вкус.

За да тури край на тази пакостна насока в поетическото изображение, Лесинг иска да подкопае почвата на самата теория, станала безспорна догма в течение на вековете. Той се връща към първоизточника на всичката си мъдрост по въпроси на естетиката – към *Поетиката* на Аристотел, и след като напомня известната тройна разлика между изкуствата или между литературните родове, опитва се да посочи истинските задачи на двете сродни изкуства, смесвани тъй неправилно, да тегли границата между живопис и поезия въз основа на техните особени начини за изображение. Заключение, до което той дохожда, може да бъде най-добре предадено със следните думи от един откъс към глава XVI на *Лаокоон*, нахвърлян преди написването на самия трактат и останал в ръкописното наследство на критика:

„Сходството и съгласието между поезия и живопис е било често засягано и обосновано; обаче не всякога с онази точност, която би отстранила всички лоши влияния на едната или на другата страна. Тези лоши влияния се изразяват в поезията чрез манията за описания (*Schilderungssucht*) в живописа чрез алегоризирането (*Allegoristerei*) поезията някога иска да превърнат в говоре-

² *Caylus*, Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile (1757).

³ *J. Thomson*, Годишни времена (*Seasons*, 1726): *A. von Haller*, Alpen (1729).

ща картина, без собствено да знаят какво тя може и трябва да рисува, а живописца – в няма поема, без собствено да знаят дали и как тя може да рисува мисли... Вярно е, че и двете са подражателни изкуства..., но те употребяват съвсем различни средства за своето подражане и от това различие произтичат особените правила за всяко от тях. Живописца си служи с фигури и багри в пространството, поезията – с артикулирани звуци във времето. На живописца знаците са естествени, на поезията – произволни... Подражателни знаци един край други могат да изразяват само предмети, които са един край други или частите на които съществуват една край друга. Такива предмети се наричат тела. Следователно телата и техните осезателни качества са истински предмет на живописа. Подражателни знаци, които са един след други, могат да изразяват само предмети или части на предмети, разположени едни след други. Такива предмети се наричат изобщо действия (*Handlungen*). Следователно действията са истински предмет на поезията.“⁴

Че тази теория е правилна и че тя не поставя никакви произволни норми, това Лесинг доказва с примери от Омир, тези „образец на всички образци“⁵, който не може да бъде укорен в естетическо резоньорство и който задоволява най-строгите художествени изисквания. Доказателства намира Лесинг и у всички истински поети и живописци, тъй като те по интуиция улучват законите на своето изкуство. Омир прочее не изпада никога в абсурдната метода на описателната поезия от ново време и никога не иска да представи една картина, един предмет, едно лице във всичката пълнота на

⁴ Лесинг, бележки и материали към I част на *Лаокоон*.

⁵ Лесинг, *Лаокоон*, гл. XX.

техните черти. Той вижда, че това би било невъзможно, затова се задоволява с единични, най-характерни белези, тъй че корабът напр. е за него ту бърз, ту чер, ту кух и в краен случай „добре подкаран чер кораб“. Ако Омир изобразява нещо по-подробно тук, то е как корабът плува, отплува или пристига. Пожелае ли обаче въпреки всичко да спре погледа ни по-дълго при един предмет, Омир не нахвърля никаква картина, която живописецът би могъл да следва с четката си, а превръща чрез сполучлив художествен похват единичния предмет в редица отделни моменти, части от една верига, етапи на една история. Четете разказите на Омир за колесницата на Юнона, за облеклото или скиптъра на Агамемнон, за лъка на Пандарус, и вие ще се убедите, че тук не се прави собствено живопис, а се изобразяват действия; поетът съумява да представи чертите на предмета не както те са дадени едновременно, а както влизат в кръгзора ни последователно. „Едно край друго“ се превръща в „едно след друго“, симултанното (коекзистенцията) – в сукцесивно⁶ и вместо самия щит или лък, готови вече, ние виждаме как възниква щитът или лъкът под ръката на майстора. Когато е невъзможно това превръщане на предмета в действие, когато се касае за неща по-сложни или по-общи, поетът пак не се мъчи напразно да ни ги представи чрез описание: той просто на просто рисува впечатлението, което правят те на зрителя, значи дава ни пак действие вместо картина! Така е случаят напр. при красотата на Елена, за която Омир, безсилен да я рисува пряко, се ограничава да я загатне с отделни черти, именно с „бели ръце“ или с „хубава коса“,

⁶ Лесинг, Лаокоон, гл. XVII.

или лък с впечатлението върху троянските старци, които се споглеждат и си думат, когато пленницата на Парис се появява в тяхното събрание: „Нека никой не осъжда троянци и светлооки ахайци, че толкова дълго изтрайват в беда за тази жена! Наистина тя прилича по вид на безсмъртна богиня!“ „Рисувайте ни, поети“ – провиква се сам Лесинг след този цитат от трета песен на Илиада, – „рисувайте ни удоволствието, разположението, любовта, възхищението, което хубостта поражда, и вие сте нарисували самата красота.“⁷

Късо казано, теорията на Лесинг за характера на поетическото изображение може да бъде схваната така:

1. Поезията като изкуство на езика, чиито елементи, думите, се редуват по време, може да представя напълно само даденото едно след друго, т. е. действия.

2. Пожелае ли да ни представи тела – обекта на живописата, на изкуството за едно край друго, – поезията прави това само чрез загатване с помощта на действия. „Изрични описания на тела са отказани на поезията.“

3. Поезията действа подобно на живописата изключително върху въображението и нейната цел е постигната до толкова, доколкото тя пробужда нагледни, конкретни видения за нещата. Това, което не е изрично казано с думи, не може и да се вести в ума ни като образ.

4. Думите като елементи на езика са произволни знаци за нещата, т. е. те не отговарят тъй пряко на последните, както знаците в живописата, багрите. Естествени знаци са думите само в ред-

⁷ Лесинг, Лаокоон, гл. XXI.

ките случаи, когато те имат ономатопоетично (звукотипично) потекло.

Към последната точка трябва да прибавим за пояснение, че Лесинг не отрича да са били „знаците“ на езика някога „естествени“, понеже първите езици според него са никнали от ономатопеята и първите думи са имали „известно сходство“ с изразяваните неща, но те са престанали да бъдат това отдавна и между живопис и поезия настъпва така дълбока пропаст. Обаче за утешение срещу тази загуба и за да не бъде предимството на живописиста, която все още си служи с „естествени“ знаци, твърде голямо, Лесинг изтъква следните обстоятелства.⁸ Първо, ономатопоетични думи са запазени доста в съвременните езици, във всеки от тях по-малко или по-много в зависимост от това, доколко се е отдалечил той от праосновата си. „От умната употреба на тези думи възниква онова, което наричат в поезията музикален израз... Второ, колкото и да се различават помежду си отделните езици, те имат някои общи, сходни думи, именно онези, които по всяка вероятност първите хора са издавали като първи тонове от себе си.“ С тези общи или сходни думи днес се изказват страстите. „Малките думи, с които ние изразяваме нашето учудване, нашата радост, нашата мъка, с една дума, междуметията, са във всички езици доста еднакви и заслужават затова да бъдат смятани естествени знаци.“ Без да оговоря злоупотребата с тях, Лесинг не може да не признае, че те биха могли да рисуват прекрасно страстите, както показва това напр. Софокъл в своя *Филоктет*, гдето за израз на болката са прилагани множество най-раз-

⁸ Лесинг, Лаокоон, гл. XXI.

нообразни междуметия. Най-сетне, на трето място, „поезията притежава едно средство, за да издигне своите произволни знаци до стойността на естествени, именно метафората“. Понеже, мисли Лесинг, силата на естествените знаци се състои в сходството им с нещата, поезията, бидейки неспособна за него, убежда едно друго, именно сходството, което означеното нещо показва с някое ново нещо, чието понятие се извиква по-лесно и по-живо. Така, макар и да не може да съперничи с живописиста откъм нагледност, поезията има на разположение все пак доста средства, чрез които постига „естествено“ указание на нещата, когато тя иска да ги представи на въображението във всичката тяхна жива конкретност.

2. КРИТИКА НА ТАЗИ ТЕОРИЯ

Решението на проблемата, дадено от Лесинг, не задоволява днес в много отношения. Налучкал по интуиция някои верни принципи на поетическия стил, особено на епическото изображение, и съгласил ги само външно със своята основна идея за езика, той съвсем не докосва онези страни на последния, които днес ни се струват съществени. Препоръчайки икономия в подробностите, които трябва да ни запознаят с един предмет, осъждайки сухото описание на картини и сцени от природата и изтъквайки действията, движенията, граматически-оживеното като най-благодарен предмет на поетическото „подражание“, Лесинг нанася силен удар на една опасна литературна мода и напътства към истинските задачи на поезията, доколкото тя трябва да представя събития и моменти, в които се извява преди всичко вътрешен живот. Че Гьо-

те и Шилер пишат своите балади тъкмо под впечатление на възгледите, развити в *Лаокоон* или че една идилия като *Херман и Доротей* показва такава съвършена композиция, това е голяма препоръка и за естетика Лесинг. Без него този напредък в немската литература би бил немислим. Но силата на *Лаокоон* лежи повече в отрицанието, отколкото в положителните идеи и примерът на Омир, взет като вечен образец и анализиран така майсторски, действа по-убедително от всякакви абстракции за коекзистенция и сукцесия, за тела и действия, за естествени и изкуствени знаци. Творческите улове, подсетени от тази критика, долавят инстинктивно где е правдата и как трябва да се пише епос, без да правят много капитал от чисто разсъдъчните обоснования и доказателства. И ако последните днес са без особено значение, толкова по-трайна цена имат произведенията, никнали под тяхно влияние.

Лесинг не е прав прочее, като говори за естествени знаци в живописата и за произволни в поезията. Работата всъщност е, че живописата действа само сензорно, само оптически, когато поезията има за медиум едновременно и слуховия усет, и духа. И ако е естествено, че за окото могат да бъдат дадени само багри и за ухото само тонове, според което живописата си служи с багри, а музиката с тонове, вярно е тъй също, че за поезията има друг един път да достигне целта си, именно пътя на думите, на словесните представи, дадени толкова като смисъл, колкото и като звук. Средството на поезията, думите, не са никакви произволни знаци, никакви изкуствени величини, безразлични сами по себе си и без вътрешна връзка с нещата, т. е. с даденото в душата като впечатление, като чувство, като образ, като мисъл, а нещо тъй законо-

мерно, тъй неизбежно, тъй яко оплетено с целия душевен живот, както едва ли могат да бъдат багрите, овладени чисто технически от художника. Ако изобщо трябва да говорим за естествени и за произволни знаци при творчеството, несъмнено тази естественост е много повече налице и психологически и физиологически по-лесно обяснима при изкуството на езика, отколкото при образните изкуства. И ако Лесинг смята на известни основания ономапопята и междуметията „естествени“ думи, право би било да се каже, че същия органически обусловен характер носи целият език с всичкото свое словесно богатство.

Не е прав Лесинг, не е напълно прав и с друго едно свое твърдение: той иска да изгони изцяло описанията от поезията под предлог, че те били на място само в живописата, в изкуството на „едно край друго“. Несъмнено механичeskото изброяване на белезите или трупането на подробности, които искат да говорят само на окото, не принадлежи към добрия вкус у един художник на словото и всяко усилие да се представи една сложна картина във всичката пъстрота на багрите и фигурите пропага жалко пред невъзможността за въображението да я обхване лесно и прегледно. Грешките на стари и нови писатели в тази посока идат като че ли да оправдаят строгата норма на Лесинг и да изтъкнат една граница между двете изкуства, която не може да се мине безнаказано. В този смисъл навярно трябва да се тълкува и думата на Ламартин: „La poésie pleure bien, chante bien, mais elle décrit mal.“ Обаче да се отива до логическия край на онова различие между методите „едно край друго“ и „едно след друго“ значи да се затварят очи пред необорими факти на литературната практика и да се отрича истинската природа на въображението. Защо-

мо, ако е вярно, че всяко описание в поезията има своите тесни рамки, които не бива да се разпъват насилствено, и че никога поезията не рисува тъй релефно и тъй непринудено, както прави това живописиста, не по-малко вярно е и друго наблюдение: има поети, които внушават необикновено живи представи за неща, долавяни с окото, и има въображения, които са способни да съчетаят с успех единичните черти, от които се слага една картина, без тези черти да са дадени непременно по правилото на граматическата сукцесия, препоръчвана от Лесинг. Един поглед в делото на Балзак или на Достоевски, тъй обилно с описания на обстановка и на физиономии, тъй документирано със снимки от изгледи, облекло и сцени, ще ни посочи тук-так доколко Лесинг има право и доколко той цели по-далеч от истината.

Прав е Лесинг, когато намира дългите и бездушни инвентари за нещо твърде скучно в една поема или в един роман. Ние действително се „възмущаваме“ от ревността на Балзак, когато той присъединява към всеки портрет плана на една къща или на един апартамент, толкова повече, че всички тези архитектурни чертежи, както и точните маницерски каталози ни карат според думите на един безпристрастен балзаколог „да виждаме твърде малко това, което авторът иска да ни нарисува“⁹. Но срещу подобна злоупотреба с поетическата живопис има случаи, гдето описанието е оправдано и добре дошло. Това са онези случаи в романи като *Eugénie Grandet*, *Curé de Tours* или *Cousin Pons*, гдето откриваме тясна връзка между жилище и обитатели, между предмети и хора, така че двете же-

⁹ A. de Breton, Balzac, 202.

ни напр., които крие старата къща в Сомюр, не могат да бъдат разбрани без обстановката, очертана въпреки накъсо. Госпожа Гранде и дъщеря ѝ са прикрепени тъкмо тъй към къщата си, както бръшлянт към дървото. „Тяхната душа е сродена с душата на къщата и всичко, което ни рисува Балзак – улицата, гдето очите им гледат редките минавачи, а ушите им са свикнали на всеки шум, резбарските изделия на салона, чийто сив тон се отразява дълго върху лицето им, сламеният стол в ъгъла до прозореца с колелца за движение, който позволява на 2-жа Гранде да гледа навън – и до този стол малкият фотьойл на Евгения, – всичко това прави дял от тяхната духовна история и е неин съществен елемент.“¹⁰

Но нека повторим пак: само доколкото подробностите са бегло загатнати и доколкото не ни оставят равнодушни, без някакъв по-дълбок интерес, те могат да намерят нашето одобрение. Достоевски в *Престъпление и наказание* успява да ни заинтересува още от самото начало на разказа си, като ни представя без ни една лишна черта един млад човек, който излиза навечер през горещините на юли от стаята си и се запътва някъде. Изтъквайки постепенно неговия вътрешен образ, разкривайки чувствата и намеренията му чрез майсторско разбулване, той дава все тъй постепенно и онзи минимум от подробности за окото ни, без който не може да се мине. И така ние узнаваме на втората страница, че героят имал тънки черти и тъмни очи, бил среден и строен, а на стр. трета – че бил зле облечен и имал висока, износена и почервеняла шапка. Все тъй бегло по-нататък ни е пред-

¹⁰ A. de Breton, ц. с., 202-203.

ставена стаята на бабичката и самата бабичка с някакви „остри и зли очички, с малък и остър нос“, с извехтели фланелени парцали около дълга шия, всяка минута кашляйки. Влизайки в стаята, героят, Разколников, забелязва как тя е осветена от захождащото слънце и си мисли: „И тогава значи ще свети тъй слънцето!“ Наврег Достоевски проявява най-голяма икономия в рисунъка, полагайки главна тежест на изложението върху чисто вътрешното, в което бие пулсът на най-интересна човештина. Само като пояснение към изживяването и като необходим негов спътник или символ външното привлича вниманието на писателя.

Издаде ли, наопаки, един автор в тона на разказ без външен, захване ли да изброява и описва чисто статистически, ние чувстваме изложението му като антихудожествено. И такава грешка прави Балзак напр. в увода към *Père Goriot*, гдето на цели 20 страници се дават единични характеристики на лица, неща и положения, без да е пробудено още симпатическо отношение към главните двигатели на историята, пък и без да се налага изобщо тази изчерпателност. Ние се запознаваме тук с пансиона на 2-жа Воке, какъвто е бил към 1819 г., с неговото местоположение и с неговия външен и вътрешен вид, с неговата покъщнина, със специфичната миризма на стаите, при което Балзак след 9 пълни страници описание се извинява, че не изчерпал всичко от страх да не убие интереса на читателя към самата история; после идат все тъй обстоятелни описания на героите, за да се запознаем със самата 2-жа Воке, с нейните очи, нейната прическа, нейната фигура, нейното облекло и с всички пансионери поред, лица от двата пола, и с всевъзможни отличителни черти на външната и вътрешната им физиономия. Подведен от желани-

ето си да бъде естествоизпитател като Жофроа Сент-Илер, на когото е посветен романът, той захваща историята си с описание на среда и на видове: ето квартирата, ето сцената, ето нравите и характерите и ето какво нататък трябва с необходимост да се появи като законна последица от условия, чувства и инстинкти. Но ако тази метода е уместна в научни трудове, твърде съмнително е дали тя се явява съвместима със задачите на едно изкуство, което се гради преди всичко върху вживяване и внушение.

И преди Балзак описанията са нещо обикновено в произведенията на романтици и реалисти и достатъчно е да припомним само за картините от природата у Шатобриан, за да се убедим колко поетически могат да бъдат те, щом се държат в определени рамки и не изпадат в осъдената от Лесинг маниера на бездушно ботанизиране или фотograфиране. Шатобриан съумява да намери изразителния епитет, характерната черта, рядкото сравнение, за да ни нахвърля в няколко реда видението от една гора в Америка, от една нощ в Гърция, от един изгрев слънце в Атина, което предава настроението на пейзажа и се запечатва като истинско художествено съзерцание. Да попадне на тези избрани гumi, пълни с власт върху въображението, и да описва така, както наистина може да се възсътдава от читателя – ето изкуството на малцина живописци в поезията. Това изкуство откриваме напр., колкото се отнася до портрета, до рисунъка на външно и вътрешно у едно лице, у един характер с индивидуални черти, в голяма степен при един мемоарист като Сен-Симон от XVII век, в описанията и разказа на когото живеят и до днес съвременниците на Людовик XIV. То е присъщо на всички онези поети, у които преобладават впе-

чатления от материалния свят, от видимото и ко-
ето свързват в някаква невелика картина външно
с вътрешно, живописно с духовно. Касае ли се за нас-
троения от природата или за снимки от живота,
при които описанието се държи в рамките на въз-
можното за въображението и на допустимото за
интереса ни, нямаме право да разграничаваме стро-
го изкуството на словото спрямо това на багрите,
можем спокойно да допускаме тяхното съревнова-
ние, стига да не се отива до доктринерско смесва-
не, до едностранчиви нови програми от рода на „*Ut
pictura poesis*“.

Но защо поезията предпочита действия, защо
тя, когато иска да представи един предмет, не
изобразява просто неговите белези, а ги прави пос-
ледователни моменти на една история? Основател-
но Лесинг изтъква метода на Омир да ни запоз-
нава с колесницата на Юнона или с облеклото на
Агамемнон, или с неговия скипър, или с лъка на
Пандаруса, или със знаменития щит на Ахил. Омир
именно не казва, описвайки колесницата на Юнона:
такива бяха колелетата, такава оста, такава –
сегалището и т. н., не представя, с една дума, час-
тите и особеностите, както те са дадени наедно,
готови, а ни представя тази колесница тъй, как-
то тя излиза постепенно изпод ръцете на Хеба. Хе-
ба поставя колелетата, свързва игото, прехвърля
ремъка и т. н. и така ние виждаме богинята на
работа; в действие около колесницата, вместо да
съзерцаваме донесената наготово колесница (*Или-
ада*, V, 722 нм.). Когато иска да ни покаже как е
облечен Агамемнон, поетът го кара да се облича
пред нас, вземайки парче по парче мантия, обуца,
меч и т. н. „Друг някой би описал облеклото до най-
малките реси и от действието не бихме доловили

нищо.“ Пуска ли Агамемнон да поема скипъра,
Омир не се опитва да опише като някой хералдик
този „бащински“ и „нетленен“ скипър. Не, вместо
картина той ни дава историята му: ние виждаме
предмета най-напред да бъде работен от Хефест,
после да блести в ръцете на Зевс, после да бъде пре-
даден от Хермес на конеукротителя Пелопс, този
пък да го покланя на народовладетеля Атрей и т.
н., докато стане наследство на храбрия Агамем-
нон (*Илиада*, II, 101 нм.). По същия начин ни е пред-
ставен и лъкът на Пандарус (*Илиада*, IV, 105 нм.):
„Ние виждаме при поема да възниква (*entstehen*) мо-
ва, което при живописеца не можем да видим освен
камо възникнало (*entstanden*).“¹¹

Необходимостта да постъпва художникът на
словото тъй изтича според Лесинг от естеството
на самото слово и от начина, по който словото бу-
ди илюзия (*Täuschung*) у учителя. Поетът иска не
само да бъде разбран, неговите представи трябва
да бъдат не само ясни и отчетливи; той се стре-
ми, мисли Лесинг, „да направи идеите, които про-
бужда у нас, тъй живи, щото в бързината да вяр-
ваме, че възприемаме истинските усетни впечат-
ления от техните предмети, и да престанем да
съзнаваме в този миг на илюзия средствата, кои-
то той е употребил за това“. Ако поетът изобра-
зява просто едно по едно, той рискува да ни нака-
ра да забравим към края това, с което е захванал;
ние не се намираме тук като пред една картина,
гдето окоето ни всякога и мигновено може да мина-
ва от една черта към друга и да обгръща цялото;
той трябва следователно да избере такъв начин на
изображение именно чрез „действия“, че частите да

¹¹ Лесинг, Лаокоон, гл. XVI.

се редуват естествено, че те да „държат равна стъпка с тока на речта“. Лесинг отрича на тази реч като на средство при поезията способността да рисува пряко тела (предмети), „понеже на такива словесни описания липсва илюзорното (das Täuschende), към което предимно се стреми поезията“; и това илюзорно, мисли Лесинг, ѝ липсва затова, че „коекзистиращото на тялото попада тук в колизия с консекутивното на речта, така че, като превръща първото във второто, разчленяването на цялото наистина е улеснено за нас, обаче накрай свързването на тези части в цяло става необикновено трудно, а нерядко и невъзможно.“¹²

Явно е, Лесинг се натъква на големи затруднения, когато трябва да обясни и за себе си, и за другите отгде произтича невъзможността за поезията да рисува като живописца и защо загатването за тела, за пространственото може да става само с помощта на действия, по примера на Омир. Той греша много, като смята, че при поезията се касае за такива нагледни, за такива отчетливи вътрешни видения, каквито се добиват и при непосредственото възприемане: той вярва, че нагледните при въображението са равностилни на възприятията от нещо реално дадено. Но това е твърде проблематично, психологически взето. После, като смята действията истински предмет на поезията, той без всяко право довежда това в зависимост от сукцесивно-консекутивното естество на речта. Наистина „действията“ са поне в епоса и в драмата твърде обикновено съдържание и повече в драмата, отколкото в епоса. Но те не са нито единственото, нито главното в лириката, здето, наопа-

¹² Лесинг, Лаокоон, гл. XVII.

ки, чисто емоционалното или емоционално-идейното, или най-сетне чисто картинното, което едва-едва загатва: нещо по-субективно, стои на пръв план. Доколкото при това действията са обикнат предмет на изобразението, то трябва да се обяснява не с хронологическия ред на думите – нещо съвсем външно, за да не се довежда в толкова строга връзка с избора на съдържанията, – а със същността на самата поезия като изкуство, което се интересува за най-дълбокото, най-живото и най-подвижното у човека, за неговите чувства и идеи, за неговите страсти и наклонности, взели осезателна форма в дела. Тъкмо характери и ситуации, в които се проявява най-много воля или в които се съдържат ферменти за големи конфликти, тъкмо те възбуждат необикновено силно въображението, отгласят се у читателя със значително напрежение и създават толкова желаните повдигнати, катарзисни според Аристотел, настроения. Ние видяхме как една мъртва природа може да стане поетически интересна за човека, но едва тогава, когато тя бъде изпълнена с духа, който движи самия него, и когато тя бъде схваната като арена за борби, за вълнения, за чувства, които го поразяват най-много и в живота. Между средствата да се внесе живот в тази природа, да се направи тя и човешка, и близка нам, спадат тъкмо думите, които драматизират, т. е. глаголите, които изразяват движение, действие. Зима от Пушкин (в превода на К. Христов) захваща тъй:

От север вихър се понася,
Припадат облаци и мрак,
И ето през глава привтаса
Вълшебницата зима пак.

И развъртя се снежна хала
И писна в сухи клонове,
Па метна бели покривала
Тя по поля и хълмове.¹³

Изтъквано е от литературни естетици каква роля играят у Пушкин епитети, които отбелязват динамичното в предметите, думи като „живот“ и „жив“. У него цялата неодухотворена природа е схваната като сума от движения, всичко се гледа sub specie на движението и най-често му се вестяват представи за бързи, стремителни действия.¹⁴ По силата на същия художествен принцип Ив. Вазов предава покоя на един горски ландшафт от Рила в такава подвижна панорама:

„Класурата отшук вече става твърде живописна – минавам между хубави девствени зелени гори... Две урви са разкошно облечени; понеже ние вървим сè в полите на лявата урва, то с повече сгода можем да се любуваме само на дясната. Яворът, ясиката със златно-зеленикавите си листа и букът най-много господаруват в премяната им. Малко по малко обаче букът победоносно завоюва всичко и заглушава всички груги народности от гървесния мир. Където погледнеш: назад, долу, горе – се бук, зелен, разкошен и могуществен. След малко обаче и той е принуден да поотстъпи и да даде мегдан на груг един завоевател: елата. Тя постепенно се озовава по горните части на урвата, най-напред рядко, боязливо, като чужденка. Но тоя неканен гост бързо се намножава, разшиква буковете, измества ги, пропъжда ги на долу. Царството на елите ежеминутно рас-

¹³ К. Христов, Приближени хоризонти, 64.

¹⁴ П. Бицими, Этюды о русской поэзии, 130 нм.

те, разлива се, завладява цялата горна половина на урвата, като оставя долната на бука, за да го изтласка съвсем в полите и по-нататък.¹⁵

Все по такъв начин – чрез граматизиране, чрез оживяване с помощта на глаголи, епитети и съществителни, рисуват и груги поети, когато искат да представят предмети или случки, и изкуството на Омир почива тъкмо върху вечния принцип, интуитивно доловен от Лесинг, но нещастно обяснен, който иска по-малко чиста живопис и по-много разказ. Като пример за такова граматично описание може да служи и известната поетическа характеристика на колибри (oiseau-mouche) от Бюфон, която знае голяма употреба на глаголи с деятелно и конкретно съдържание, способни да внушат нещо жизнено и подвижно. Защото и Бюфон навярно прави като Шилер наблюдението, че „в стила глаголите са по-одушевени от съществителните“, така че думата обичайно съдържа повече действие от обич, живее от живот и пр.¹⁶

3. ЕЗИКЪТ КАТО ЕНЕРГИЯ

Лесинг изхожда от убеждението, че поезията дава нагледни за нещата, изключително нагледни, т. е. че тя извиква в душата на читателя или слушателя определени представи за всичко онова, което е предмет на изображението. Въпросът, който го занимава, е собствено този: как успява да достиг-

¹⁵ Вазов, Великата Рилска пустиня, СБНУ, VII, 8; срв. и В недрата на Родопите, СБНУ, VIII, 6.

¹⁶ S. Petersen, Schillers Gespräche, 375.

не целта си поетът, щом разполага само с такива произволни и не съответни на предметите знаци, каквито са думите на езика, и като последица от това познание – какви задачи може да си постави поетът и какъв трябва да бъде неговият стил изобщо в зависимост от естеството на средствата му? Отговорът гласи: поетът изважда на показ действия, т. е. редица последователни моменти, а гдето е принуден да загатва за предмети, той превръща симултанното в сукцесия. Но Лесинг не отива в анализа на езика като оръдие на поетическата мисъл по-далеч от разбиранията на Аристотел, за когото думите са знаци за нещата, безразлични сами по себе си, и споделя учението на по-старите психолози, че при поезията, както и при живописа, се касае само за вещни представи, т. е. за нагледни, които възпроизвеждат нещата вън, за образи, които се доближават или трябва да се доближават до непосредствено даденото, до възприятията, така че в бързината на четенето да ярваме, че имаме истински впечатления от предметите, и да не чувстваме съвсем езика, с помощта на който става това. По-новите изследвания на езиковедци и психолози подровиха обаче почвата, на която стои Лесинг; те ни карат да погледнем на езика в поезията от някои страни, съвсем непознати по времето на Лаокоон.

Съвременното езикознание въвежда потеклото на езика към т. нар. звукова мимика, т. е. към такива модуляции на гласа, които възникват съвсем естествено и неволно, подобно на смеха или съзвите, като израз на определени вътрешни движения. Трябва да си мислим, че преди да се дойде до тази звукова мимика, по-голямо значение са имали чисто мимическите или пантомимическите движения като спътници и показатели на афектите. Не чрез съ-

ображения на ума, не и чрез представи за целта, която се гони, именно да се изрази нещо, оформено като мисъл или чувство, идва първобитният човек до своите мимически знаци, а просто по пътя на неволното подражание, чрез мускулна инервация, която несъзнателно оказва влияние върху израза на лицето, води към движения на ръце и нозе или към промяна в положението на цялото тяло и т. н. Само постепенно този по-общ „език“, неспособен да предаде нюансите на афекта и още по-малко годен да очертае процеса на мисленето, се измества от езика на неартикулирания и после артикулирания звук, в който е намерен чудно пригоден външен еквивалент за вътрешното преживяване. Между звук и значение настъпва такова интимно отношение, че те стават като две страни на един и същ психо-физически акт, и ако онзи, който говори, неминуемо избира тъкмо тези, а не онези звуци за изказване на почувствано и помислено, другият, който го слуша, ще възлезе по същия начин и със същата необходимост от звуци към смисъл. Вън от ясното „значение“ на думата немалко тежест се пада и на чисто физиологическия неин тембър, така че височината и другите качества на тона, с който се произнася една дума, могат да добият много порешителна стойност или изразителност, отколкото представата, свързана с него. Онова органическо отношение между, звук и преживяване не се губи и на високите стадии от културното развитие. Дори и най-образованият изказва идеите си, чувстващата си, желанията си не само с помощта на „значението“ и на образите, свързани с една дума, но и с ред други свойства на речта, които нямат нищо интелектуално, но затова пък много по-силно извикват реакция в душата или в нервите ни. Да се подценява или игнорира ролята на тези „подсъзна-

мелни“ често и моторни въздействия значи да не се долавя истинското естество изобщо на езика, а не по-малко и на поетическия език.

Несъмнено още преди Лесинг някои се готвеха за това естество на езика, толкова важно за цялата естетическа анализа на поезията. Още англичанинът Едмонд Бърк в своето *Философско изследване върху възвишеното и красивото* посочваше – 10 години преди появяването на *Лаокоон* – как значението на поетическия стил не трябва да се мери само с обилнето на наглед и с чисто интелектуалното възприятие. „Има естествени основания, пише той, защо една неясна идея, ако е изказана, както трябва, затрогва по-силно, отколкото една ясна.“ Не наглед и иска да предаде писателят, а нещо по-друго, именно цялата своя органически почувствана мисъл, в която картинното, дело на въображението, на ясни предмети, е твърде незначителен елемент в сравнение с емоционалното. Писателят цели по-скоро към пробуждане на чувството, из което сам създава, иска да раздвижи сърцето, а не ума на читателя. „Трудно може да се разбере, казва Бърк, как гумите могат да възбудят страстите, предизвикани от известни предмети, без да се изобразят ясно тези предмети. Това ни се вижда трудно, понеже не правим достатъчно разлика между ясен израз и силен израз... Първият говори на разума, вторият на страстите; единият описва предмета, както е, другият – както той е почувстван... Има гumi и редици от гumi, които, употребени от онези, които стоят под влияние на страстите, ни трогват и раздвижват повече, отколкото гумите, които представят предмета по-ясно и по-отчетливо... Истина е, че всяко словесно описание, дори когато е най-точно, дава една тъй неясна и недостатъчна идея за пред-

мета, че едва ли би предизвикало и най-слабо впечатление, ако не дойде на помощ онзи рог гumi, които вече сами възбудят чрез заразителността (contagion) на нашите страсти огъня, запален вече у някого другиги.“¹⁷

У Бърк говори интуиция, която прониква по-дълбоко от анализата на рационалиста Лесинг, спрял при идеите на Аристотел; но тя не отива и по-далеч от просто предугаждане на научното познание. Нито причините, нито последиците на това явление, на тези свойства на поетическия език Бърк не изтъква ясно, затова и мисълта му не намира отзвук. Така не бива разбран на времето си и Хергер, попаднал на някои сродни мисли по повод на *Лаокоон*. В своите *Размишления относно науката и изкуството на изящното* (1769), посветени на Лесинговия *Лаокоон*, той повдига основателно възражения против теорията, развита тук, и сочи всичката несъстоятелност на дефиницията, която вижда същността на поетическия език в сукцесията. Като изхожда от разликата, която Аристотел (*Никомахейска етика*, кн. 1, гл. 1, § 2) прави между завършено дело, готово създание, ἔργον, и дейност, която само съдържа целта си, ἐνέργεια, и като пренася тази разлика по примера на англичанина Джеймс Херис върху изкуствата, Хергер противопоставя поезията – изкуство на енергията в слово – на живописата и скулптурата – изкуства на дадените изведнъж багри и форми. Образните изкуства ни представят предмета още в първия момент изчерпателно и постоянно и само слабостта или гримката на нашите сетива прави необходимо многократ-

¹⁷ Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry in to the Origin of our Ideas of the Sublime and Beatiful* (1756).

ното съзерцание на една картина, за да се долови всичкото ѝ съдържание. Наопаки, поезията изнася пред нашето въображение един свят, както той се развива и оформява, тя действа енергически, с помощта на средства, които изказват никнещото, траещото, дейността. „Поезията действа чрез сила (Kraft): чрез сила, вродена в думите, която минава през ухото, но действа непосредствено върху душата. Тази сила е същината на поезията, а не коекзистенцията или сукцесията...“ Омир разказва как бива построена колесницата на Юнона и как е направен лъкът на Пангарус или излага историята на Агамемноновия скиптър не за да даде картина на тези неща, не за да ги схванем в края като готови в пространството, с такива и такива белези, за да ни внуши идея за силата, която крие лъкът, да ни запознае със стойността и художествената изработка на колесницата, да ни даде идея за значението на скиптъра, прастария, божествен скиптър, наследяван от род в род. При колесницата на Юнона „сглобяването не е някаква художествена похватност, някакво quid pro quo, за да ни се даде цялото. В самото сглобяване лежи енергията на речта, нищо повече. При всяка част ние трябва да извикаме: разкошно! божествено! величествено! И проникне ли това понятие напълно осезателно в душата, цялото с неговите части не е моя картина, то може да интересува кочияша. Колесницата е сглобена, енергията е следователно завършена; аз извиквам още веднъж: разкошно! божествено! величествено!, и оставам Юнона и Минерва да летят.“¹⁸

¹⁸ Herder, Kritische Wälder, oder: Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend (1769), гл. 16 и 17.

Трябва да се признае: в тези идеи на Хердер има много мъгла и грешки и те не решават ни най-малко голямата проблема. Тяхното значение лежи по-скоро в отрицанието, отколкото в положително дадените решения. Но все пак те насочват изследването в една посока, където същината на поетическия стил можеше да се намери по-правилно; те повдигат именно въпроса за силата на словото, за енергията на думите, взети не като мъртви знаци за нагледи, а като нещо живо за душата. При художественото създаване и при репродукцията се касае главно за „проникване“, а не за „картини“: ето нещо ново и съществено. Но че между чисто психологическата енергия на внушението и енергията (дейността) като предмет на изображението няма нищо общо, това Хердер не можеше да схване с достатъчно ясновидство.

4. ПО-НОВИ ГЛЕДИЩА

Заслугата да се изтъкне по-правилно естеството на енергията, вложена в словото, и да се обособи така влиянието на поетическото изображение върху душата – върху страстите, както се изразява Бърк, се пада на Теодор Майер, подзел в своето изследване *Стилният закон на поезията* (1901) отново въпроса, сложен на разискване век и половина по-рано в *Лаокоон*.

Майер събаря основното положение на Лесинг, онази вяра именно, че при поезията целта на художника била да създаде ясни, конкретни представи за нещата, че поетическото описание действало на въображението. Макар да е сигурно, че ние имаме способност да извикваме вътрешни картини произволно, т. е. без външни възприятия, не по-

малко сигурно е, че „тази способност у повечето хора е развита необикновено слабо, както всеки може да наблюдава това при себе си... Способността, развита у повечето хора тъй слабо, не е в състояние да носи едно изкуство. Макар понякога и да възникват нагледи у нас по повод на някои поетически думи – аз съвсем няма да оспорвам това, – все пак те не могат да имат конститутивно значение за поезията.“¹⁹

Майер припомня забравените или неоценените достатъчно мисли на езиковеда Щайнтал,²⁰ който отрича нагледите в поезията по простата причина, че щом се опитаме да си представим нещата, които се описват точно, щом поискаме да схванем с въображението си предметното съдържание на думите, ние рискуваме да прогоним всяко поетическо съзерцание. Щайнтал цитира началото на Гьотевия *Вилхелм Майстер*: „Представлението продължи много, старата Барбара отиде няколко пъти до прозореца да послуша гали колата няма да затрака...“ И той пита: каква картина застава пред вътрешното ни око при думите „представлението продължи много“, макар да имаме известна илюзия, че виждаме нещо: и какво правим собствено, гали чуваме, или виждаме, когато четем, че колата трябвало всеки момент да затрака?²¹ Значи пластиката на рисунъка съвсем не е нужна за съзнанието на читателя, за да се вживее той в съдържанието, и всеки опит за подобно схващане, за вътрешно гледане би не само спънал бързината на

¹⁹ Th. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig, (1901), 50.

²⁰ Срв. по историята на въпроса. R. Lehmann, Deutsche Poetik, München, 1908, 74 nm.

²¹ H. Steinthal, Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft, 2. Aufl., Berlin (1887), 272.

разбирането, но би се натъкнал и на големи затруднения при малкото материал, даден за въображението.

Очевидно силата на поетическото слово не лежи в образите, които то дава. Очевидно езикът на поета ни отвеща по-пряко към онези преживявания, които унак предполагат възприятия от външния свят. Защото – и това е основната мисъл на Майер – словото, словесните представи са органически свързани със субективния рефлекс на всяко впечатление и достатъчно е да се намерят от поета думите, които най-вярно или най-непосредствено загатват за чувствения тон на една представа, за да си помислим, че тя е изпъкнала пред духовното ни око, макар в действителност и да не е станало това. В думите ни е дадено нещо много повече от картини и нещо по-друго от сетивни представи, дадено ни е жизненото значение на тези представи, техният съкровен смисъл. И ако понякога се извиква във въображението известна черта на предмета, прави се това не от любов към пластиката на виденията, а за да се докосне цялото богатство на съдържанието, свързано с нея, за да се пробудят всичките онези ценни преживявания, които влече след себе си изразителната дума. Не живописното на речта, а емоционално значимото, на било то и чисто идейно изказано, се търси от поета. Съществено в поетическото възприемане е това, което Майер означава като „Nachempfinden и Nachfühlen“,²² т. е. сърдечното откликване, възвръщането. Проникването от чувство дума представя най-сигурно средство за създаване желаните вътрешни състояния. „Чрез чувствения или

²² Th. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, 151.

емоционалния тон (Empfindungston) гумата гобица своя гуша, възлъбява се по най-чуден начин и спечелва някаква тайнствена непостижимост; защото всичко почувствано има един ирационален остатък, който остава неразложим за вникващия разум. Това, което очарова толкова в езика на големите майстори, неговата жизнеобилност и неговата мека непосредственост, се дължи или възниква благодарение на чувствения тон. В него езикът ни се разкрива откъм своята вътрешна страна, като роден из центъра на говорещата личност, в него той се явява възврънат към своята първоначална преснота и младост. Чувственият тон облича като мека тъкан твърдия скелет на интелектуалните съдържания. Думите със собствен тон са затова същинските поетически думи и те тъкмо ни издигат до една идеална сфера, откъсната от действителността.²³ С една дума, поезията достига своето назначение, като държи на настроения, на емоционални преживявания и като загатва картини или нагледни тъкмо чрез медуума на чувството, пробудено у нас от словото. Мощта на думите с чувствен тон е по-важна и по-съществена, нежели тази на образните представи, най-често съвсем илюзорни.

Мнението на Майер съвпада в голяма степен с наблюденията на психолога Алфред Бине, който установява експериментално, че у повечето лица словото при четене или при слушане не извиква спонтанно никакви образи, оптически или слухови, и че нищо не доказва мнимата важна роля на образите в процеса на самото мислене.²⁴ От съществено зна-

²³ Th. Meyer, ц. с., 162.

²⁴ A. Binet, Etude expérimentale de l'intelligence, 88.

чение са тук емоционалните елементи на езика, за които един последовател на психолога Джемс мисли: „В гумата има нещо повече от самата дума... има някакво неосезаемо и невидимо сияние, което, облъчвайки гумата, придава особено качество, афективна изразителност, неуловима чрез думи... бихме казали, афективна багра, афективен вкус или афективен резонанс.“²⁵ В случая терминът „афективен“ покрива всички отсенки на емоционално-волевото, като ирационален спътник на образно-конкретното или външно-сетивното съдържание на езика.

Стъпка по-нататък от Майер отива естетикът Десоар. Признал въображението за твърде значителен фактор на художественото въздействие при поезията, той полага всичката тежест и тук, както и при другите изкуства, върху материала, чрез който ни са дадени съответните съдържания. Ако сега някои говорят за моново изкуство (т. е. музика) или за пространствено изкуство (архитектура), право би било да се казва и словесно изкуство (Wortkunst) вместо поезия. Защото „намерението на поезията е насладата чрез думи (някои модерни мислят дори: наслада в думи, der Genuss am Worte) и художествено умение на поета (някои модерни мислят дори: светогледът на поета) се състои във властта му над езика. Смисъл и език са тъй тясно преплетени, както смисъл и тон при музиката: езикът не само изобразява нещо вътрешно, но изобразява самия себе си.“ При прякото описание на един предмет може да се вестяват и наг-

²⁵ C. Bos, „Les éléments affectifs du langage“, Revue philosophique II (1905), 355 nm.; срв. P. Audiart, La Biographie de l'œuvre, 246 nm.

ледни представи, обаче това не прави поезията изкуство на фантазията, тъй като специфичното тук не е образът, а възникването му чрез езика.

„Доказателството, продължава Десоар, е дадено с това, че поне т. нар. представни чувства (vorgestellte Gefühle), ако не и най-реалните чувства, се прикрепят без всяка различна дейност към думите... Нашият душевен живот е тъй особено развит, че думите могат да имат за последица същото, което настъпва и при преживяване на действителността, на която отговарят думите; има дори хора, у които впечатлението, извикано чрез слово, е по-силно, нежели впечатлението, извикано от действителността... Най-нису и най-висши чувства се осланят пряко на думите. Ако Хайне кара да излиза от босилека „миризмата на труп“, то у никого няма да се яви халюцинация на мириса; изразът действа затова художествено, защото думата сама по себе си извиква всички душевни възбуждения, свързани с възприятието или неговата репродукция. Според това описанието на един човек или на една местност може да не създава никакви оптически представи и пак да прави такова силно впечатление, каквото и една картина... Ако в самото начало въздействието на думите е зависело от настъпването на сетивни представи, сега тези са станали вече излишни: езикът се е съгъстил до един свят, към който всички душевни последици се прикрепят тъй лесно, както към света навън.“²⁶

И така според Десоар досегашната истина по въпроса е гласяла: „Думите на поета дават повод за вътрешни картини у читателя или у слушателя, с които е свързана и естетическата наслада.“ Истината, на която принадлежи бъдещето, обаче

²⁶ M. Dessoir, Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart (1609), 358-360.

гласи: „Насладата е свързана със самите словесни представи в изречението“ (an den Wort-und Satzvorstellungen selber haftet der Genuss). Да се говори за оптически представи е затова неуместно, че те са твърде незначителни, за да обяснят силата на естетическото впечатление. Важни са не случайно внушените сетивни образи, а словесните форми. От една страна, звук и ритъм, от друга, значение на думите – ето елементи, с които се пробужда много повече вътрешен живот, отколкото може да настъпи чрез участие на въображението.²⁷

Десоар се намира в опозиция не само срещу теорията за нагледност на поетическите елементи, но и срещу тази за едно безсъзнателно, едва ли не чисто физиологично въздействие на словесното изкуство. Със своята мисъл за поетическото преживяване в думи, в свойствата на самата реч той заема становище, еднaкво далеч от Лесинг, който не признава самостоятелно значение на материала, на словото, и от Карл Грос, който също отрича едностранчивата нагледност на езика у Лесинг, но подчертава затова толкова по-енергично органически резонанс на езика. „Ако аз чета за изразните движения на едно чувство, мисли Десоар, не е необходимо да се възбуди у мен нито дори най-слабо пораждателно движение. От многократен опит аз знам вече какво означава описаният мускулен процес и затова мога да почувствам с достатъчна живост душевното състояние. Общото знание за тези неща убежда и без кинестетичния среден член асоциацията между думи и мисления духовен факт.“²⁸

²⁷ M. Dessoir, ц. с., 366-367.

²⁸ M. Dessoir, ц. с., 172.

Не тъй стои работата за Карл Грос. Той е наклонен да изтъква като съществен за поетическото преживяване тъкмо този кинестетичен елемент, т. е. мускулното усещане, никнало симпатически по стъпките на звуците и на техните значения. Отбелязвайки лично у себе си голямата мъгливост и разпокъсаност на оптичните образи при възприемане съдържанието на един поетически откъс, той търси причината за впечатлението от този откъс не в дейността на въображението, не и в чисто духовните процеси изобщо. „Сетивното действие (sinnliche Wirkung) се състои според мен в това, че поетът, сам възбуден и раздвижен физически, намира такива думи, които предават и на нашите чувства всичката топлоота на едно телесно участие. Процесът на органическо възбуждане е по-важен от възбуждението по силата на дадени за въображението представи от обектите и гдето изтъкват такива въобразени представи, тяхната естетическа цена лежи в значителна мяра в това, че те облекчават органическото обхващане (Geracktwerden)... Вътрешната „картина“ на въображението е доста важна, но по-важно е вътрешното „действие“, именно моторните процеси при едно завладяващо организма участие за съдържанието... Това моторно преживяване е главното и аз вярвам, че въздействието настъпва и без посредничество на оптически образи.“²⁹

Грос нарича това органическо раздвижване още „вътрешно подражание“; в него, в тази „игра на вътрешното подражание“ (Spiel der inneren Nachahmung), той съзира центъра на всяка естетическа

²⁹ Karl Groos, Der aesthetische Genuss, Ciessen (1902), 80-82.

наслада.³⁰ И той мисли това означение не само като фигурален израз, а приема наистина, че „при пълна наслада действат моторни процеси с имитативен характер, които характеризират преживяването (Miterleben) като едно физическо участие“. Обяснение за това естество на поетическото въздействие той търси по стъпките на финландеца Yrjö Hirn³¹ в значението, което изобщо се пада на инстинкта за подражание у човека като социално създание. Щом един предмет възбуди нашето внимание, веднага се пробужда у нас и този инстинкт. „Като деца, казва Hirn, ние подражаваме още преди да сме разбрали и ние се учим да разбираме, като подражаваме.“ От значение тук е психологическият факт, че всяко външно подражание се предхожда от едно вътрешно; че преди да настъпи изразното движение с лице, членове на тялото и т. н. и дори без да настъпва то, ние изпитваме известна инервация на съответните части и мускули, съзнаваме живо или само смътно усещаме, че е възбуден гласовият ни апарат или че се стяга лицето ни, или че се повдигат гърдите ни и т. н. Това вътрешно подражание застъпва, символизира външното, то представя съдържано копие на същата онази инервация, която настъпва при реално преживяване на нещата. Особено значение се пада на оптическата подражателна област, когато вместо инервация на членовете настъпва възбуждение на дихателния апарат. По какъв начин подражанието на оптическите форми може да се отрази върху този апарат, не е лесно да се посочи; „изглежда, че

³⁰ K. Groos, Die Spiele der Menschen, Jena, 1899, 423; Der aesthetische Genuss, 192.

³¹ Y. Hirn, Origins of Arts, London (1900).

трябва да се излиза от факта за съпровождането на всяко движение на членовете от определени движения на дишането“. Във всеки случай „изгодите от символическо подражание чрез апарата на дишането се хвърлят тутакси в очи, щом след упражнено самонаблюдение се почувства невероятната тънкост, бързина и приспособимост на тези механизми... Но и тук фактът за органическото съдействие и за свързаното с него вдълбочаване на емоционалната дейност остава пак налице.“³²

Чувствата, с които е свързано художественото преживяване, Грос смята за реални чувства, а не за илюзорни, чисто представни. Да се вземат симпатическите чувства за някакви „нагледни“ няма основание, тъй като изобщо емоционалното преживяване може да се изкаже само, без наглед – т. е. косвено, чрез символ, – бидейки то една неподатлива за представи оценка в душата. Образът-спомен за едно чувство е като представа, всякога само комплекс от съпровождащи сетивни и представни елементи; има ли той, споменният образ (т. нар. Erinnerungsbild), сам емоционален характер, причината за това е, че тъкмо тези елементи са последвани от едно ново реално чувство.³³

Към тези основни разбирания на Грос и Хирн се присъединява в по-ново време и психологът Мюлер-Фрайенфелз. И той е убеден, че повечето хора не са способни за репродукция на възприятия от тази или онази сетивна област, като свързва това с факта, че други душевни и физиологически процеси поемат върху си ролята, която една сензуалистична психология приписваше на вътрешните об-

³² K. Groos, Der aesthetische Genuss, 204-207.

³³ K. Groos, ц. с., 204-207.

рази, на представи, спомени или фантазми. Вместо възпроизведени възприятия и представи ние долавяме при остро самонаблюдение само вътрешно „нагаждане“ (innere „Einstellung“) към тях, което включва главно емоционални състояния и мускулна инервация. Мирисни, слухови или зрителни илюзии се вземат лесно от нас за съответни сетивни възбуждения, когато всъщност налице са настроения и моторни явления. И да има хора, у които се съставят частично някакви определени представи, особено акустични и зрителни, главна роля играят все пак инервацията на гласовите или зрителните органи и емоционалният тон. При т. нар. „живо“ въображение вместо нагледни представи и репродукция на усещанията ние имаме обикновено афективни и моторни реакции, чувства и вътрешни органически усещания, които служат като заместник („ерзац“) за картините: последните могат да се явят най-много като сенки, трудно уловими и далеч не тъй предметни, както си внушаваме. И макар малцина да съзнават тази илюзорност на ясното представяне, биологически тя е в пълна хармония с нашите нужди, щом схематичните и символични репродукции отменяват отлично точните „копия“ от нещата.³⁴

Нека забележим още, че много по-рано естетикът-философ Гюйо се досещаше с рядка психологическа интуиция за този моторно-имитативен и емоционален момент на художественото възприемане, придавайки му голяма социална и морална стойност. Може да има, мисли Гюйо, художници, които приличат на музиканта, който свири само с

³⁴ K. Muller-Freienfels, Das Denken und die Phantasie, 2. Aufl., Leipzig (1925), 125 nm., 151 nm., 173 nm.

ръце; може да има гилетанти, които слушат само с уши; виждат само с очи: гушата им остава чужда там или се носи другаде. „Но това не е изкуство, а нещо противоположно на него. Истинските естетически емоции ни овладяват всецяло и карайки сърцето ни да бие по-силно, могат да ускорят или забавят движението на кръвта в цялото наше същество, могат да увеличат самата сила на нашия живот.“ Бетховен, съчинявайки своята героична симфония, която мисли да посвети на Бонапарт, е могъл да бъде възбуден и потресен от естетическата емоция в същата мярка, както и сам Бонапарт, развълнуван от изхода на тази или онази битка. Изобщо големите естетически чувства са твърде близки ту до най-силните и основни усещания на физическия живот, ту до най-възвишените настроения на нашето нравствено съзнание. И Гюйо вади оттук правилото: „Изкуството трябва да интересува без разлика на усещанията всички части на нашето същество, както низшите, тъй и висшите. По такъв начин едновременно то ще бъде не само крайно материално, реалистическо, но ще има и най-широко влияние в областта на чувствата и идеите.“³⁵

5. НАГЛЕДИ И КАРТИНИ

Но нека турим точка на тази серия от мнения и противоречиви схващания, оформени в дългата борба за възможване до истината, и нека погледнем на въпроса из всичката пълнота на съвре-

³⁵ М. Guyau, Les problèmes d'esthétique contemporaine, кн. I, гл. VII; срв. L'art au point de vue sociologique, ч. I, гл. I.

менното знание за фактите и за техния психологически смисъл.

Докато едни виждат в поезията само нагледу, други отхвърлят изцяло способността на езика да ги изразява и убежда; и ако първите полагат тежест върху възможното по-точно и предметно възпроизвеждане на действителността, вторите пренасят центъра на художественото умение изключително в областта на формалното или езиковото преживяване. Ние стоим тук пред една дилема, която вече поради тази изостреност на полемиката и поради упоритостта, с която се държи и до днес на всяка от двете възможности, ни застава да търсим по-нова постановка на цялата проблема. Защото несъмнено практиката на поетите, едновременно на прозаисти и стихотворци, е твърде далеч от егзотранчивото опростяване на въпроса у теоретиците. При това последните изпадат често в грубата грешка да издигнат до норма своето собствено отношение към изкуството, да признават за единствен начин на художествено създаване или възприемане личната си метода на мислене, своята частна впечатлителност при четене, гледане или слушане на едно произведение.

Въпросът за нагледите в поезията се свежда собствено към това: изпъкват ли в съзнанието на истина истински сетивни представи, или пък ние си мислим, че имаме такива там, гдето, строго психологически взето, налице са само словесните техни еквиваленти или съвсем ирационални, дори подсъзнателни преживявания? Този въпрос трябва да се реши толкова въз основа на общи психологически съображения върху естеството на поетическото творчество, колкото и въз основа на свидетелствата, които ни дават отделни поети, предприели, грижливи самонаблюдения в тази посока.

Що се отнася до общата психологическа анализа, никой не оспорва, че конкретните представи за нещата, възприети чрез сетивните органи, са наистина възможни, и че ние можем да възсъздаваме картини и тонове, постъпили някога в нашето зрение или нашия слух. Спорът настъпва от момента, когато някои твърдят, че езикът на поета цели изключително към такова чисто вътрешно гледане или слушане – нека оставим настрана по-низшите усещания, за които не е толкова важно дали пораждаат образи в съзнанието – и че без него не може да се говори за истинско поетическо въздействие. Явно е отнапред: това, което е дело на еднически моменти или е присъщо на определен тип художници, не може да се издига до обща характеристика на стил и преживяване. Но то не може и да се отрича. Важното е да се посочи естеството на тази „нагледност“, за да не се изпада в доктринерство, което заличава отсенките. Фенелон в своя диалог за красноречието казва: „Живописецът и поетът... единият рисува за очите, другият – за ушите; единият и другият трябва да внесат предметите във въображението на хората.“³⁶ Така се мисли не само в XVII, но и в началото на XX век. Рemy де Гурмон напр. се явява теоретик на парнасизма и на живописната поезия, когато свежда целия поетически талант към дарбата да се възпроизвежда виденото, когато смята окоето за единствен доставител на материал за поета и когато сочи В. Юго с неговото силно развито зрение и неговата широка зрителна памет за типичен представител на поетическата наблюдателност. Подчинявайки чувствителността на зрителните усещания и предс-

³⁶ Fenelon, Dialogues sur l'éloquence (1686).

тави, свеждайки въображението към проста комбинация на доловеното от опита и извеждайки стила от самото гледане и възприемане, Гурмон се явява едновременно последовател на Лесинг и тълкувател на класическата французка поетика с нейния стремеж към обективност и материална правда в изкуството. Затова той е толкова във възторг и от средновековната *Песен за Роланд*. „Това не е някаква поема, това е самият живот, фиксиран и доловен не в пространството, а във времето; тук е дадено не изкуство, а самата сурова действителност с нейната светлина, нейните движения, нейните очертания и нейните сенки.“³⁷

Че елементи от всичко това има в поезията, това е истина. Но дали всеки, когато чете *Песен за Роланд*, долавя с вътрешно око тази светлина, тези движения, тези очертания и сенки и дали е необходимо всеки читател да реагира по еднакъв начин на изобразението – това е твърде съмнително, като имаме предвид, че един ландшафт отлъчва у живописеца видения, а у музиканта звукови хармонии. Обективно погледнато, езикът може да рисува картини и да загатва усещания само до толкова, доколкото читателят е изобщо в състояние да си представя ясно, да преживява мислено видимата действителност откъм нейните преки впечатления. Фехнер излага в своята *Психофизика* резултатите от една анкета върху живописца и яснотата на нагледите, извикани по спомен или чрез въображение у разни лица.³⁸ И от тях ние се убеждаваме, че има доста дълга стълбица, която води

³⁷ Remy de Gourmont, Le Problème du style, 95.

³⁸ G. Th. Fechner, Elemente der Psychophysik, Leipzig, (1889), изг., 2., II Th., 478 nm.; срв. и H. Roetteken, Poetik, München (1902), 47.

от лица с подобни нагледи, изпъкнали във всичката им сетивна преснота, до такива, у които образните елементи се свеждат към най-слаба мъглява картина без контури и без ни една багра. Това, което тук се наблюдава при изкуствена репродукция, ще се повтори естествено и при художественото впечатление: който е способен за осезателни картини изобщо, той ще има и при прочита на една книга госта ясни зрителни или други представи. И, обратно, известни читатели не ще могат и при най-добра воля да виждат умствено, а ще долавят само чрез думите онези по-субективни съдържания, които нямат нищо образно и сензорно, нищо достъпно за око или слуха. Да се намери съвсем обективен мащаб, доколко е оправдана описателната поезия и в какви размери може да се постигне рисунък на външно даденото е вече за това трудно, че естетикът не изхожда от психологически разположения, еднакви за всички. В този смисъл и граници, които поставихме по-горе, имат стойност дотолкова, доколкото изобщо може да се гоиде практически до едно неутрално гледище.

Известни писателски дарования ние трябва да си мислим тъкмо по желаната и ценената от Гурмон метода. Най-малкото една от най-значителните страни на техния стил трябва да се съзира в изкуството им да подтиква читателя към вътрешно съзерцание, да въздействат върху въображението му. Не само Юго има вид на човек, който казва на всеки предмет: „Влез добре в очите ми, за да си спомня за тебе!“; не само той композира тъй, както вижда. Този тип живописци на словото – взето означението във всичката негова относителност, – тази пластическа поезия, този образен стил ние срещаме твърде често в историята на литературата. Когато Вазов напр. рисува приро-

дата, и то така, че явно има живи спомени от нея, и когато той иска да предаде на читателите си определена картина тъкмо тъй, както сам е съзерцавал – и това личи от подбора на черти и на думи, – ние имаме всички основания да го причислим по тази страна на неговата творческа психика към типа на поетите със зрително въображение. Във *Великата Рилска пустиня* четем:

„Хиляди гървета ме обкръжаваха мълчаливо отвсякъде. Високите прави белокори стволове имаха вида на мраморни колони, които би поддържали в някакъв зелен фантастически свог; на места тия колони са налягали, изкълцани, изронени и изпоядени от зъба на времето... Но никой от правите гиганти нито се прикривява, нито се навежда от любопитство да види труповете на своите гругари. Не, всякой се изтака по-нагоре, по-нагоре, да гони лазура, щастлив в своя егоизъм, че падналият му отстъпва мястото си във въздуха и правото си на слънце и небе. На места букакът се разрежда и отваря празни равни пространства във вид на харман. Големите канари, обрасли с тъмнозелен мъх, зачестяват да стърчат в сянката; някъде нагазвам в острови от висок и корав буренак...“³⁹

Никой няма да откаже, че известни хора са в състояние да възсъздават поне в известен отблясък това видение, че те, неволно извиквайки своя запас от сродни впечатления, си рисуват във възможните за душата ясни очертания тази картина, внасяйки там с въображението си същия граматизъм на движенията и страстите, който е доловило и творческото наблюдение на поета. Шекспир сигурно има някакво психологическо оправдание,

³⁹ Вазов, *Великата Рилска пустиня*, гл. X.

когато, съдейки по себе си, кани в пролога на *Хенрих V* зрителите в театър Глобус – театър без декори и с минимум реквизити – да извикат във въображението си с оглед към драмата огромното бойно поле при Азинкур, войската в сражение, която побеждава несравнено по-силния противник, французите (1415), краля със свитата му и не само да виждат всичко това, но дори и да чуват ударите с копита на кавалерията при едничко произнасяне на думата „коне“. Внушението към публиката предполага у мнозина поне развита способност за предметни представи. Но – и тук ние изтъкваме една твърде съществена точка на психологическото разбиране – колкото отчетливо и да са вътрешните видения, те не могат нито отдалеч да се мерят с преснотата и непосредствеността на съответните преки възприятия и настъпи ли наистина илюзия, близка до последните, ние трябва да съзираме аномалия, която не би позволявала ни творчество, ни съзерцание. Живостта на вътрешните образи е нещо относително. Говорейки за нея, ние не мислим, че поетът има ярките багри и точните линии, дадени във въображението на живописеца. И колко малко сам художникът на словото гледа като живописец, това се вижда от скромните указания, които той дава за изгледа на предметите. Очевидно за него природата се е кондензирала (във време на спомените при писане) в малко отделни черти, не черти дори, а мъгляви образи без определено съдържание, и тъкмо защото той не разлага тези фрагментарни и бегливи сенки от действителността на техните подробни белези, тъкмо затова може да преведе в слово, в рисунък чрез езика цялото свое преживяване.⁴⁰ Изпъкнал ли оптичските пред-

⁴⁰ Срв. по-горе.

стави тъй ярко, както това е случай при виденията на живописеца, поетът би изгубил всяка власт над послушния си инструмент; но въпрос е дали и живописецът има представи, тъждествени откъм своята материална осезателност с картината, която нахвърля, и по всичко съдено трябвало би по-скоро да заключим, че тепърва изобразението, постепенното фиксиране извежда конкретно и пълно всички онези черти, които по-рано се носят като насън пред вътрешния му поглед, вестявайки се само в превара една след друга, а не изведнъж. Изведнъж може да бъде дадена само най-общата „идея“, лишена от точни контури и от изчерпателно съдържание.

И така наличността на описания в поезията ни кара да заключим, че все пак тук се цели в известни случаи или при известни писатели към наглед. Обаче ясно е, че тези наглед са в твърде слаба степен онова, което дават преките възприятия, и че те са само път към едно раздвижване на душата, към едно поетическо преживяване, което ни най-малко не спира при най-прости образни елементи. Тъкмо писатели, които владеят до свършенство изкуството да описват, схващат най-добре безпомощността на словото да обхване пълнотата и яснотата на видимото, на природата. Иван Вазов, рядък майстор в рисунъка на пейзажа, прави веднъж такава изповед по повод на впечатленията си от планинския свят на Рила:

„Чувствах колко е мъчно, колко е невъзможно да предадеш с писани думи красотата на една подобна местност, неуловимите очертания на формите, ароматичната съвкупност на картината и величието на живота; най-силните краски на поезията, даже в един възприемчив, артистичен ум, недостатъчно възпроизвеждат в нейната действител-

ност картината на една сложна местност. Тук трябва външната четка на живописеца, а най-добро то – твоето око.⁴¹

Поетът не е живописец, не може да конкурира на художника на багрите. На него е позволено и възможно да догонва само по друг и по-съкратен способ въздействие с помощта на описания, на картини. Всеки подробен рисунък с думи, всяко поставяне трудни задачи за въображението отстранява илюзията и задушава благоприятното настроение. Касае се тук за подбор, който задоволява вътрешното зрение. Поетът трябва да открие онези черти, чрез които най-лесно може да бъде загатнат предметът; трябва да отбележи онези подробности, в които говори най-много душата на тези предмети и които като мълния озаряват цяла една широка и пъстра панорама. Тъкмо от това следва, че и читателят трябва да бъде способен да предаде надлежния смисъл на единичните указания и да мине бързо към цялостите, които се загатват. Няма ли това вътрешно скачане и свързване, спре ли въображението при тази и при онази черта, безсилно да я разшири до символ, до застъпник на нещо неизразимо, прощавай, изкуство и поетическо преживяване! И за да не изпадне в това положение – ако, разбира се, вината не е в неподвижната мисъл на читателя, – поетът трябва да издири най-характерните или по-право най-изразителните представи. Такива в един образ не са много. И те биват открити не чрез рефлексия, а чрез интуиция; само жив поглед, и вниманието тутакси се спира на онава, което най-много бие на очи, или, без да бие на очи, най-вярно изказва.

⁴¹ Вазов, Великата Рилска пустиня, гл. XI.

Толстой, който изобщо не обича стиховете поради всичко изкуствено на формата, се възхищава от описанието на настъпващата нощ у Фет и цитира следното място от едно негово стихотворение:

Летний вечер тих и ясен –
Посмотри как дремлют ивы.
Запад неба бледно-красен,
И реки блестят извивы.
От вершин скользят к вершинам,
Ветр ползет лесною высью,
Слышишь ржанье по долином?
То табун несется рысью.

Толстой забелязва: „Това е превъзходно, тук всеки стих е картина.“⁴² Тъкмо тъй и Тургенев съзира особеното на творчеството и на таланта в умението да се подлавят само изразителните, малко на брой черти от действителността. „Който предава всички детайли, той е пропагнал.“⁴³ На това основание Русо и Гьоте съблюдават при своите поетически описания най-голяма простота: те подбират съществени черти на картината, типичното и лесното за възпроизвеждане от въображението на читателя,⁴⁴ при което от само себе си се разбира, както забелязва Шопенхауер, че „по-обстойното онагледяване и по-тънките черти се явяват във въображението на всякого тъй, както това е съобразно с неговата индивидуалност, с него-

⁴² В. Ф. Лазурский, Дневник. Литературное наследство № 37-39, 455 нм.

⁴³ Срв. Б. Лезин, Вопросы теории и психологии творчества, I, 280.

⁴⁴ А. Riehl, Vierteljahrsschrift für wiss. Philosophie, XXII, 102.

вата сфера на знания и на настроения⁴⁵. Нима е много казано за един италиански ландшафт у Гьоте в песента за Миньон с думите:

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch die Lorbeer steht.

И все пак ние нямаме нужда да знаем повече, щом според самонаблюдението на философа „от тези малко понятия се открива всичката негa на южния климат“. И за лирическото описание съществено е онова, което същият философ-естетик намира за правило при романа: „Изкуството се състои в това, с възможната най-малка картина на външния живот да се раздвижи най-силно вътрешният: защото вътрешният е собствено предмет на нашия интерес.“⁴⁶ И ако Хегел е на мнение, че „едно стихотворение трябва да носи със себе си цялата своя атмосфера“⁴⁷, несъмнено това значи, че трябва да се извика с помощта на малко елементи (и при съдействие на външната форма) цялото онова душевно ехо, всичките онези ценни асоциации и настроения, които се групират естествено около една или няколко черти. Да съдейства за появата на такива връзки в съзнанието, за тези психични вълни и рефлексии е главната цел на всяко описание, на всеки образ в поезията.

⁴⁵ Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, m. II, гл. 37.

⁴⁶ Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, II, § 228.

⁴⁷ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 387.

6. ПРЕДМЕТНО ВЪОБРАЖЕНИЕ И ВНУШЕНИЕ

Че действително поезията не си поставя – дори у най-благоприятно надарения художник – за задача да извиква пълни нагледи, да занимава въображението продължително с едни и същи картини, да представи една фигура или един предмет във всичката негова пластика; че всяко описание или всяка живописна черта има за назначение да въведе само едно вживяване, като внуши пътем илюзията за действително възприемане, за това дава доказ анализа на който и да е пример от такава живопис. Когато Вазов казва: „Аз бях един от първите българи, които образуваха канцеларския персонал там, и първото зърно на българското чиновничество. Бог благослови зърното и цяла България е покрита днес с разкошно бликналата ниба на бюджетни храненици. Честито беше нашето начало!“⁴⁸ – когато четем за това зърно и за тази ниба, ние можем за момент да изпитаме лъха, който иде от представите за зърно и ниба, както услужливият спомен ги изнася; но че не се касае тук за вдълбочаване и разширяване на представите до истински видения, за това свидетелства метафоричната им връзка с българското чиновничество и с бюджетните храненици, които съвсем не можем да си представим вече конкретно, като „разкошно бликнала ниба“. Стори ли въображението ни тази крачка, то би се натъкнало на непреодолими затруднения и би дошло до абсурд. Така и когато същият поет казва:

⁴⁸ Вазов, „Първите дни на свободата“, Събр. съчинения, VIII, 174 нм.

На горска чубрица и зграбец весел
Тез песни нови, знам, ще да миришат...⁴⁹

и други път:

И колко зграбец там мирисах.
И в колко плувах блянове...⁵⁰

това не значи ни най-малко, че сам той или ние ще имаме наистина обонятелни усещания или пък, че към тях ще се присъединят тутакси ясни нагледи за чубрица и зграбец. Авторът поднася цялата си сбирка *Скитнишки песни* като „впечатления и усещания в Малката и Голямата Стара планина“, но тези впечатления и усещания ние възпроизвеждаме само в един твърде идеален, т. е. нематериален свят от нежни представи, гдето нито ярки цветове не режат окото, нито силни миризми не гразнят обонянieto.⁵¹ По-скоро и ние, както и поетът, който пряко съзерцава, се поддаваме на реакции в областта на чувството и на идеите, така че чисто оптичното, грубо „сетивното“ възприятие от втора ръка гържи само незначително място. В симболическото стихотворение *Бедуин* Вазов ни рисува вътрешното си преобразяване под влиянието на една нова любов с прехода от мрачно към жизнерадостно самочувствие. Пустинята, в която по-рано се е скитал печално, се превръща в оазис, в палмова гора с кристален извор:

⁴⁹ Вазов, *Скитнишки песни*: „Моите песни“.

⁵⁰ Вазов, Какво пее планината, „Чубриците“; срв. и „Островчето ми“.

⁵¹ Срв. по-горе.

И пресен аромат задъха
От билките и от цветята,
И свеж зефирец ми залъха
И птичка зазвуча в листата.⁵²

Въобразената картина не извиква никакви ясни усещания и видения, а предава чрез едва доловима игра на представите общото емоционално раздвижване. Ясно е, на това душевно състояние гържи повече поетът, когато търси сродни по тон външни образи, и в този смисъл трябва да разбираме признанието му:

Всеки звук и вид на тоя свят живущи
В мен гига спомени, мечти, въпроси.⁵³

Яворов ни вади в алегоричната си *Бабина приказка* две абстракции:

Тръгнала от божи рай
Към земята чудна двойка:
Разум, който всичко знай,
С Правда, праведна девойка.

Пратени от бога да научат хората на ум и правда, те биват зле посрещнати навред и едва се спасяват от бой с бягство в гората:

Бежанците с викове
Дън-горите огласили;
Наизлезли зверове
И от хора ги спасили...⁵⁴

⁵² Вазов, Люлека ми замира.

⁵³ Вазов, *Скитнишки песни*: „Всемирът“.

⁵⁴ П. К. Яворов, Подир сенките на облаците, 26.

Вникнем ли в концепция и изображение, лесно голавяме тази игра на въображението, която, без да отива до релефно очертани фигури и ситуации, дадени за вътрешното око, минава постоянно от видимо към мислено, така че представа и идея се допълнят взаимно за една цялост, възможна само като бледа фикция. Опитаме ли се да превърнем алегорията в реална картина, тутакси художествената стойност на мисловното съдържание ще се загуби. По същия начин не трябва да се материализира и видението на Лермонтов, когато той ни уверява: „Я видел тень блаженства...“⁵⁵ Не само че „видел“ тук е взето в преносен смисъл за нещо по-абстрактно или по-нагледно, но и самата „сянка от блаженство“ е именно сянка, сянката на афекта, свързан с преживяно и мечтано, и всяко усилие да се познаят в нея определени черти, определено съдържание, е съвсем напразно, щом авторът едновременно загатва за това, което го маме като блян.

Имахме вече случай да изтъкнем „предметността“ на Гьотевата поетическа мисъл, да узнаем как неговото въображение не се дели от нещата, дадени за окото, и как всичката стойност на своето писателско дело той търси в това, че иска да оформи получените от свят и хора впечатления по начин, че и другите да добият, когато го четат или слушат, същите впечатления. В това умение той съзира и самата тайна на т. нар. гениалност.⁵⁶ Но колкото и да благодари на провидението за тази чудна способност да се загаржат в паметта очертания и форми най-определено и

⁵⁵ Лермонтов, „Я видел...“ (1831).

⁵⁶ Срв. по-горе.

твърде дълго, Гьоте все пак е длъжен да признае,⁵⁷ че „словото напразно се труди да съгради творчески образите“, че думите не могат да определят и прukoват мезу образу (es wird eigentlich durch das Wort nichts bestimmt, befiehlt und festgesetzt), че при опита да омъкне от душама си чрез думи (von meinem Innern durch Worte loszublösen) една фабула, която е била съзерцавана години напред тихо,⁵⁸ по необходимост чистите линии губят твърде много (die eigentliche reine Gestaltung zu verlieren scheint). А в своята автобиография, като разказва с какво внимание изучавал природата и как „окото било за него единственият орган, с който схващал света“, той въпреки това заключава: „Колкото малко природата ме бе прегопредила за поет на описанията (descriptiver Dichter), толкова малко тя ми бе дарила и способността да рисувам единично.“⁵⁹ Как трябва да се обяснява тази двойственост на изповедите? Мнимото противоречие изчезва, щом, от една страна, помним необходимото участие на читателя при създаването на желаните образи и щом, от друга, знаем, възгледите на Гьоте върху самата природа. Поетът има впечатления, които иска да предаде все тъй живо и на читателя; но той знае, че това се постига в твърде условен смисъл – доколко именно, доколко сам читателят е достъпен за внушение, способен за активно преживяване, при което въображението му да допълва кратките загатвания. Както казва Гьоте по повод на

⁵⁷ Гьоте, Zur Farbenlehre, Historischer Theil, IV Abth.: „Scaliger“, Гьоте има предвид глагола, причастие и инфинитив в гръцки.

⁵⁸ Думата е за стих. „Paria“, Писмо до Reinhardt, 5.VII.1824.

⁵⁹ Гьоте, Dichtung und Wahrhe, ч. II, кн. VI.

онази фабула на стихотворението си *Пария*, откъснато от душата му чрез думи, които замъгляват образите: „Ако обаче тъй оформеното бъде възпроизведено от един верен и енергичен дух, то ще достигне отново първоначалната си сила.“ Но независимо от тази предпоставка за въздействието на поезията, от трудността да се зарази чуждият дух с определени видения, да се съобщават нагледни чрез словото, необходимо е да знаем и принципалната невъзможност за поета да долови в точни нагледни в постоянни образи външния свят, бидейки този свят нещо вечно подвижно, нещо, което постоянно се развива и мени, така че никога два момента не дават един предмет съвсем еднакъв. Ако философът (Хераклит) е открил:

Ach, und im demselben Flusse
Schwimmst du nicht zum zweitenmal,

поетът също не си скрива, че неговата „предметна“ мисъл, неговите образи за нещата не стигат до най-точни и установени видения, понеже природата позволява всекому само мигновени съзерцания. Едва спрели поглед на един предмет, ние тутакси долавяме как той е вече нещо друго, което изключва постоянната, непроменчивата представа. Но и самият ни поглед не е все същият, тъй като и душата, и организъмът се развиват непрестанно:

Du nun selbst! Was felsenfeste
Sich vor dir hervorgetan,
Mauern siehst du, siehst Paläste
Stets mit andern Augen an.
Weggeschwunden ist die Lippe
Die im Kusse sonst genass,

Jener Fuss, der an der Klippe
Sich mit Gensenfreiche-mass,

Jene Hand, die gern und milde
Sich bewegte, wohlzutun,
Das gegliederte Gebilde,
Alles ist ein andres nun.
Und was sich an jener Stelle
Nun mit deinem Namen nennt.
Kam herbei wie eine Welle
Und so eilt's zum Element.⁶⁰

И философско проникване, и психологическа анализа ни убеждават еднакво, че за нагледни чрез езика може да се говори само в твърде относителен и често твърде скромен смисъл.

Казахме вече: поетът не е живописец. Отхвърляйки всеки подробен рисунък и спирайки само на онези единични и малки белези, с които лица, предмети или картини са дадени най-бързо за нашето възображение, той иска не да изчерпва нагледа, а само да го внуши. Шекспир не описва в *Антоний и Клеопатра* никъде образа на египетската царица, чиято зрелост по години не е отнела нищо от чара на красотата ѝ. Споменавайки пътем, че тя била някакво „чудно творение“, той ни кара друг път да се сетим – по контраст с втора жена, Октавия, – че Клеопатра била стройна, имала високо чело, звучен глас и величествена походка.⁶¹ Внушението тук е постигнато въпреки тъй бедните подробности от кръга на възприятията. Какво можем да знаем за

⁶⁰ Гьоте, *Gott und Welt*: „Dauer im Wechsel“; срв. *H. S. Chamberlain*, *Goethe* (1912), 452 нм.

⁶¹ *Шекспир*, *Антоний и Клеопатра*, I, сцена 2; III, сцена 3.

И слышался голос Тамары: —
Он весь был желание и страсть,
В нем были всецельные чары,
Была непонятная власть.

Към това указание за нещо съвсем вътрешно
идат най-сетне наглед: на мека пухова постеля
тази царица с демонско сърце приема всяка нощ по-
ред своите поклонници, за да прекара с тях в ня-
каква странна оргия до утрото:

Как бугто в ту башню пустую
Сто юношей пылких и жен
Сошлись на свадьбу ночную,
На тризну больших похорон.

Но только что утра сиянье
Кидало свой луч по горам,
Мгновенно и мрак, и молчанье,
Опять воцарялся там.

Лишь Терек, в теснине Дарьяла
Гремя, нарушал тишину:
Волна на волну набегала,
Волна погоняла волну.

И с плачем безгласное тело
Спешили оне унести...
В окне тогда что-то белело,
Звучало оттуда: „прости!“

И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как бугто восторги свиданья
И ласки любви обещал...⁶⁴

⁶⁴ Лермонтов, Тамара (1841).

Не може да се откаже: тук има наглед за нещата и мисълта на автор и на читател е поне в този смисъл „предметна“, в който допуска това изобщо Гьоте. Несъмнено е обаче и това: всичко ярко-релефно на виденията, с тази нощна сватба, това разсъмване в гората, този развълнуван Терек и това трагично любовно прощане, оживява за нас като псевдовъзприятие или псевдоспомен единствено в мярката, в която ни бива внушено чисто афективното състояние. Върху почвата на пробудените у нас настроения се заражда най-естествено илюзията за образи, за фантазии представи, които едва ли имат по-значителен сетивен тон. Всичко ценно е в емоционалните преживявания, подсказани чрез малкото нещо подобрени наглед.

С тази особеност на поетическия стил се обяснява защо понякога един автор прибегва до метафори и сравнения, които, вместо да рисуват конкретно предмета, сближават го с нещо абстрактно или нещо смътно предугадено. Ясно става, че от значение тук е общият тон на чувството; новата представа докосва по-дълбоко изживените, интимно доловените състояния, впечатления или видения. Ако е нещо обикновено да се каже напр., че окомото на поета, възхитено от една гледка в природата, лети „като чучулига“ в небесата или играе „като пеперуга“ в полето⁶⁵ или че облакът над планината се движи „като кораб въздушен с платната си надути“, съвсем не е тъй общоприето да се сравнява същият облак с „призрак странен жив“ или да се признава, че в необятните планински простори могли да се прочетат „като в някои скрижали“ све-

⁶⁵ Вазов, Поля и гори, „Майски вуг“.

товните преврати и делата на дегите' ни.⁶⁶ Каже ли друг път Вазов:

И рядко в тези пустини се мярка човекът
Кам' дух от други свят...⁶⁷

Или има ли той впечатлението всред мъртвите полета –

Намусен висне небосводът
Кам' мисъл черна върху нас,⁶⁸

за нас е важно не живописното, картинното на новата представа („дух“, „черна мисъл“), а нейната емоционална и моторна реакция,⁶⁹ всичко неопределено, но живо почувствано от една отзивчива душа. Затова и Шели може да сравнява платната на заспалия кораб с „мислене насъне“; Байрон все по същия начин да намира, че реката струяла „с бързината на щастието“; Юго – че искрите на факела летели вихрено „като смутен дух“; а Шатобриан – че изправената в пустинята колона напомняла „голямата мисъл“ в една смазана от нещастие душa.⁷⁰ Срещу тези и подобни примери стои сродното настроение у Вазов в едно описание: „Красотата и поезията на този зимен пейзаж се чувстваха, разбираха, вкусяха, както красотата на една мисъл, силата на една идея.“⁷¹

Оставим ли тези особени случаи, гдето се цели

⁶⁶ Вазов, Гусла, „На Ком“.

⁶⁷ Вазов, Поля и гори, „Родопите“.

⁶⁸ Вазов, Поля и гори, „Тор“.

⁶⁹ Срв. по-горе.

⁷⁰ Срв. М. Guyau, L'Art au point de vue sociologique, 304.

⁷¹ Вазов, Пейзаж.

засилване на впечатлението, на образа, на видението чрез представи в най-общ смисъл, чрез понятия, които имат дълбок резонанс в чувствата, обикновените поетически сравнения догонват по правило нагледни, конкретни черти, картинност, способни да раздвижат духа в разни посоки, да поддържат поетическото изживяване. Когато се касае за картини от природата, тази нагледност се постига твърде често с помощта на епитети и глаголи, които изказват по оригинален начин най-характерни свойства. За глаголите ние говорихме вече. Тук трябва да отбележим склонността на поетите-живописци към прилагателните, които предават определени оптически представи. Разбира се, стойност имат само улучените с щастлив инстинкт нови означения, само редките епитети. „L'épithète rare, voilà la marque, de l'écrivain“, мислят братя Гонкур.⁷² Колоритните описания на Теофил Готие дължат твърде много да този род думи: той е истински „sultan de l'épithète“⁷³. Взет в ограничения смисъл, който може да има като едно от средствата на писателя (и още Сент-Бьов апелира за правата на съществителното и на глагола, когато трябва да се дойде до пълно впечатление,⁷⁴ а по-нови писатели се застъпят все тъй енергично и едностранчиво за глагола вместо „безползната тлъстина“ на украсителните прилагателни⁷⁵), взет като едно от живописните средства на стила, епитетът наистина има своето значение

⁷² Goncourt, Journal, III, 32.

⁷³ Goncourt, Journal, II, 11, 15.

⁷⁴ Sainte-Beuve, Nouveaux Lundis, X.

⁷⁵ Jakob Wassermann, Die Kunst der Erzählung (1904); срв. М. Dessoir, Aesthetik, 380.

за подчертаване индивидуалното и живото на общите понятия.

Тургенев напр. е голям любител не само на простите, но и на сложните епитети. Той пише: „Молодые яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их жидкие ветви кротко синело ночное небо, лился громотный свет луны; перед каждой яблоней лежала на белеющей траве ее слабая, пестрая тень.“⁷⁶ У него често се срещат сложни епитети като „золотисто-желтый луч“, „с молочно-белесоватыми глазами“, „в глубокой нежносияющей вышине“ и т. н.⁷⁷ У нас, в българската поезия, Иван Вазов стои най-близо до вкуса на Тургенев за този род наглед и особено пътеписите му знаят голямо богатство от епитети и сравнения за извикване на картините. Той изтъква напр. при описанието си на Рила „благата синина на небето“, „сивите къделести облаци“, „зелената руноста мантия“ на един планински връх, „бледозелените паши“ на поляните, „яркозелените отсенения в тъмносмаразговия фон на гората“, „зелено-траурния цвят“ на мурата, „белоснежните тузелени, ту тъмни вировете на игрищата Рила“, „вечно гърмящите вълни на реката“, „плачевната песен на Друшлявица“, „светло-сребристите приливи на реката, под трепливия листак на явори и букове“, „светло-тъмните езера“, мъглата като „безмълвен бял вълнуещ се хаос“, рилските езера, които напомнят с „гробното си мълчание“ „пленници, затворени в тоя приоблачен пущинак“ и т. н.⁷⁸ Кирил Христов съ-

⁷⁶ И. Тургенев, Три встречи.

⁷⁷ Срв. Богородицкий, Очерки по языковедению, 3 изд., 325.

⁷⁸ Ив. Вазов, Великата Рилска пустиня.

що тъй гържи много на добре избрания епитет и първата нужда за обработка на записаното е продуктувана тъкмо от желанието му да подобри епитетите или да внесе нови фигури вместо недостатъчно оригиналните.⁷⁹

Не само прилагателните, но и причастията влизат в тази роля на словесна живопис. Григорович говори в своите литературни спомени как, като чел на Достоевски своя разказ *Шарманцики*, гдето се казвало: „Когда шарманка перестала играть, чиновник, из окна борсает пятак, который падает к ногам шарманщика“, Достоевски го прекъснал: „Не то, не то... У тебя выходит слишком сухо... Наго было сказать: пятак упал на мостовую, звеня и подпрыгивая.“ „Тази забележка, добавя Григорович, беше за мен цяло откровение. Да, наистина: звеня и подпрыгивая излиза много по-живописно, рисувайки движението... Тези две думи бяха достатъчни за мен, за да разбера разликата между сухото изложение и живия художествено-литературен похват.“⁸⁰ Докато обикновените причастия се доближават до службата на прилагателните („притихнали врани“, „бликнал отвсякъде дим“, „летящата в огън кола“ и т. н. у К. Христов), рисувайки качества и състояния, деепричастията (у нас със суфикс -ейки) имат почти глаголна функция и в този смисъл предават нещата по-граматично, по-оживено. В нашия език глаголят е отстранил всяка граматическа форма, лишена от указания за лицето, при което най-чувствителна е несъмнено загубата на инфинитива с неговите тъй ценни за поета неопределени отсенки.

⁷⁹ М. А., Кирил Христов.

⁸⁰ Д. Григорович, Русская мысль, XIV (1893), кн. I, 7.

14. Глава

ЕЗИКЪТ НА ПОЕЗИЯТА (Продължение)

1. ВЪТРЕШНО ПОДРАЖАНИЕ

Вилхелм Хумболт дефинира поезията като изкуство чрез езика: „die Poesie ist die Kunst durch die Sprache“. Той добавя още: „В това късо описание лежи за оногова, който схваща всички смисъл на двете думи, цялото високо и непонятно нейно естество.“¹

Какво значение се пада на материала, чрез който създава и в който мисли един художник, това захвана да се разбира едва в ново време. Че езикът за поета и тоновете за компониста са нещо много повече от просто средство, че те не само навеждат на нещо извън тях, но и сами са в голяма степен цел и че художественото създаване и художественото възприемане са в тясна зависимост от връзката на материала с духа и с органическата природа на човека, това познание бе чуждо на естетиците от преди, които отделяха изобщо малко внимание на творческия процес и не се интересуваха от чисто „техническото“ на изкуството. Ле-

¹ W. v. Humboldt, Aesthetische Versuche, I Teil: „Über Goethes Hermann und Dorothea“, (1799).

синг напр. не вижда в поезията нещо повече от наглед и всичката стойност на думите като израз той търси в тяхното „значение“, в това, което те са за ума. Заел това ограничено становище, той чувства само безсилието на човешкото слово, намира едва ли не, че вътрешната поезия е твърде зле разкрита чрез това бездушно и бедно средство. Думите са за него изкуствени знаци: знаци, които по конвенция указват на един предмет, на една представа, на една идея, без впечатлението от тях, оставено в душата, да е по-ясно и по-неразривно свързано със звуците, в които се изказва. Трябваше една проникателна езикова анализа да бъде подкрепена от настойчивите уверения на самите поети и от практиката на една по-нова школа в поезията, която не иска да знае за наглед и за ясен смисъл, за да рухне най-сетне големият предразсъдък и да се схване стойността на езика във всичката нейна пълнота.

Ние видяхме вече как гледа съвременното езикознание на човешката реч и какво е нейното потекло. Тя трябва да се мисли, като плод на една дълга еволюция, като последен етап на едно развитие, което захваща с най-груба звукова мимика и достига до ясно артикулирани думи, които извикват съответния психофизически резонанс. Колкото абстрактно и да е станало значението на една дума, тя не е престанала да показва скрито родство с определени органически възбуждения, и то не само защото някога, когато изобщо възниква думата, към нея приижда една вътрешна, моторна инервация, но защото и по-късно артикулацията е спрегната със съответните движения на духа, които са същевременно такива и на цялата ни физическа природа.

В това отношение твърде поучителни са раз-

критията на Отмар Руц.² Излязъл от чисто практически наблюдения върху възможностите за вокално-музикално изпълнение, той дохожда до заключение, че възпроизвеждането на една мелодия се угава не само като се приспособи гласният орган към висота, сила и други особености на тоновете, но и като се постави цялото тяло и особено туловището в единственото подходящо положение, което улеснява улучването на специалния музикален темперамент на компониста. Всеки автор спада откъм тази страна на своето музикално творчество към един от четирите типа с техните разни видове и никога изпълнението на една композиция няма да бъде сполучливо, ако певецът или рецитаторът не се „вживее“ и с глас, и с вътрешна мимика в нейния тип и вид. Отивайки по-нататък, Руц намира, че и при художниците на словото, при поетите, може да се установи тази тясна връзка между вродени качества на гласа (Stimmqualität) и езикова дикция, при което тези качества са досущ тъй обусловени от цялата физическа природа на поета и особено от мускулите на туловището, както и при поета на тоновете. Опитайте се да рецитирате произведенията, стихове или проза, на един писател, като усвоите глас и стойка, присъщи на друг тип, и вие ще почувствате, ако имате развит усет за темпо и за вътрешен характер на езика, че това не върви. Оказва се още, че всеки художник на словото или на тоновете създава само произведения, които принадлежат на един единствен тип – и това в зависимост от определената му диспозиция на духа

² Ottmar Rutz, Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme und Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck (1911); срв. смат. на същия: „Neues über den Zusammenhang zwischen Dichtung und Stimmqualität“. Indogermanische Forschungen, XXVIII (1911), 301 нм.

(Gemütsanlage), която има своята органическа основа. Най-сетне, важно е и това, че всички индивидуални изрази, всяко редуване на тонове или думи у един човек е подчинено на този закон за зависимост от един единствен тип. Четем ли стиховете, поетическата проза или писмата на Гьоте напр., ние долавяме постоянно все същия I тип по класификацията на Руц, който не е типът на Шилер и Бетховен (II) или на Вагнер и Волтер (III). Благодарение на тази строга определеност по типове и видове ние можем лесно да установим не само начина за изпълнение, но и принадлежността на спорни произведения, приписвани ту на едного, ту на другото, особено за по-стари епохи. Така напр. ние можем с помощта на този нов и сигурен критерий да определим кои песни в Гьотевия *Диван* са от самия него и кои от скритата под „Зулейка“ негова сътрудница Мариана фон Вилемер, понеже се оказва, че тя няма Гьотевия I тип, а спада към III, и кои места в *Илиада* са интерполирани, понеже изобщо поемата е писана от автор, спадащ към т. нар. „студен тон“, вид на III тип, а късните добавки показват „горещия“ тон на същия тип.³

Разкритията на Руц указват между друго на расовата основа в сходство и различия на типовете. Като че не политическата или езиковата общност, не т. нар. нация е от решаващо значение, а единствено онзи духовен живот, онзи темперамент (Gemütsleben) на народите, който е по-скоро гело на потекло, на раса и който стои в определено отношение към темпо, мелодия и ритъм на словесния израз.⁴ Но това е проблема, който няма да зачекваме тук, понеже тя ни отвежда към твърде

³ O. Rutz, Indogerm. Forschungen, XXVIII, 326, 348.

⁴ O. Rutz, ц. с., 353.

оспорвани и несигурни теории.⁵ Няма да зачекваме и корекциите, които внася в наблюденията на Руц един такъв майстор на звукофизиологията и на метриката, какъвто е Едуард Зиверс. Зиверс именно възприема типовите различия, установени от Руц за цялото човечество, само че не ги признава за нещо константно, непроменчиво през целия живот на личността и не се задоволява с числото им (четири), което той увеличава на шест. При това той изтъква, че типът на едно литературно произведение се определя не чрез съдържание и настроение, а чрез ритмично-мелодичния му характер, чрез езиковата му динамика.⁶ Твърде основателно отбелязва Зиверс и значението, което се пада при този род изследвания на техниката за наблюдение, тъй съществена за всяка научна работа. Необходимо е да се освободим от априорно теоретизиране и да държим на самонаблюдение, отърсено от всякакви предразсъдъци, както основателно подчертава това вече Якоб Грим в своята *Немска граматика* от 1822 г.: „Аз съм враг на общите логически понятия в граматиката; те увеждат привидна строгост, но пречат на наблюдението, което аз смятам за душа на езиковото изследване. Който не държи на преки впечатления, които с фактическата си сигурност отричат всяка теория отначало, той не ще се доближи до неуловимия дух на езика.“⁷ Значи преди всичко наблюдение и после теория.

⁵ Срв. по-горе.

⁶ Срв. по въпроса Hans Schulte, Experimentelle Prüfung der Rutz-Sieversschen Typenlehre, Bonn, 1929; Leonhard Fürst, Der musikalische Ausdruck der Körperbewegung in der Opernmusik, Miesbach (1932).

⁷ Срв. E. Sievers, „Zur englischen Lautlehre“, Abhandlungen der Sächsischen Akad., ph.-hist. Kl., XL (1928), 2.

Така и тук, при въпроса за творчество и поетически език, който трябва да се осветли всестранно, и то въз основа на една емпирическа метода, разкритията на Руц ни дават възможност да установим по един нов път връзката между слово и психофизически реакции; да подчертаем стойността, която добива материалът на поета не само като „знак“ за нещо, като наглед или идея, но и като симптом за определен начин на вътрешно пограждане, като рефлекс на едно органическо възбуждение. Езикът на поета по такъв начин добива значение не само със своето чисто интелектуално съдържание, но и с онези свои качества, съвсем подсъзнателни, съвсем рационални, които се налагат не по-слабо на духа, щом го заразяват тъй непосредствено. Редом с представите, дадени за вътрешното око, или с идеите и чувствата, доловени доста ясно от ума, може да настъпи едно чисто моторно, чисто имитативно възбуждение, което по неуловим начин се осланя на темпо и звукове на речта. Думите се оказват отличен инструмент за мислителя и поета не само със своите образи или понятия, но и със своите ритми, със своите хармонии и с онази особена енергия, с онази „сила“, за която предчувствие имаше вече Хердер. Волевото и дейтелното на духа у един характер като Ботев напр. може да се почувства веднага от своеобразния замах в стиха му:

В тъзи, в неволи младост минува,
Кръвта се ядно в жили вълнува,
Погледът мрачен, умът не види
Добро ли, зло ли насреща иде...

Тъй върви светът! Лъжа и робство
На тая пуста земя царува!

И като залог из род в потомство
Ден и нощ – вечно тук преминува.
И в това царство кърваво, грешно,
Царство на подлост, разврат и сълзи,
Царство на скърби – зло безконечно!
Кипи борбата и със стъпки бързи
Върви към своя свещени конец...⁸

Все същата неуловима за ума, но толкова поясна за слуха ни и нервите ни мощ на словесния израз е вложена и в стихотворенията на Ботев *В мекханата* и *Майце си*. Ето сът на тези изповеди и настроението се долавят толкова чрез мислите и чувствата, изказани там пряко, колкото и чрез своеобразната и заразителна магия на езика, която затрогва нещо извън въображението, именно самата ни органическа природа.

Но и без този по-особен характер на творческия темперамент, без това подчертано волево-енергично у даден поет, пак езикът запазва своята скрита връзка с моторното преживяване, която несъмнено у едни е по-значителна, а у други по-слаба. Без да са загатнати непременно оптично-сетивни представи или подкрепени от тях, в организма настъпват чрез медиума на слуха или (при мълчалив прочит) на вътрешно пробудената реч известни реакции, известно пограждане, което се чувства толкова в инервацията на сърдечни и дихателни органи, колкото и в „настроението“ на цялото ни тяло. Това, което е станало у самия творец, се повтаря сега и у възприемащия. А ние видяхме как в моменти на творчески екстаз, при едно интензивно вживяване във време на изпълнение авторът изпитва

⁸ Хр. Ботев „Борба“ (1871).

физиологични възбуждания, присъщи лично нему и на лицата, които изобразява. Езикът, на който пише, думите, в които предава преживяното, показват съответната сетивна багра. „Такт, ритъм, благозвучие в разпоредбата на езиковите звуци, асонанция, алитерация, рима — те всички носят следи от първоначална телесна и звукова мимика, както тя придружава състоянието на възбуждение, и се разбират като такива от нашето макар леко досегнато усещане или вътрешно движение.“⁹ Несъмнено това възбуждение не може да отида у автора дотам, че той да се субституира напълно под изобразяваните лица и да изпитва съвсем реално техните афекти: такова състояние би било твърде непригодно за оформяване чрез езика, то би пречило на художественото обективизиране досущ тъй, както и интензивно-реалното и продължително вътрешно „гледане“. Но известно възбуждение, макар и в твърде слаб отблясък, е необходимо и доколкото читателят или слушателят е в състояние да се вживява енергично, той ще възпроизведе в себе си съответните емоционални и моторни рефлексии, подражавайки несъзнателно.

Силата на някои оптически представи може да лежи не собствено в царството на въображението, а тъкмо в подражанието, в моторното наподобяване на гледаното, към което те ни будят. Струва ми се, цитираните по-горе стихове на Ботев увежават цялото възмущение на поета от голямото социално зло и всичкият му ентусиазъм за революционна дейност не само чрез картината на зло и на борба, а и чрез някои конкретни указания за личното преживяване, свързано със сетивно-физиологически

⁹ F. v. Hausegger, Jenseits des Künstlers, 28.

и симптоматични белези: „кръвта се ядно в жили вълнува“, „погледът мрачен“, които се предават в съответно смекчение и нам. Психологът-естетик Херман Лоце уверява в своя *Микрокосмос*, че ние сме способни да почувстваме органически, да преживеем вътрешно имитативно не само близките нам по естество неща, като веселия полет на една летяща птица или гиздавия бяг на една сърна, но и насладата от отваряне и затваряне на една раковина¹⁰, и Карл Грос и Хуберт Рьотеке се съгласяват с него. Въз основа на самонаблюдения Грос твърди, че щом се опита да си представи една спирала на стената, тутакси по стъпките на въображението му се вестяват моторни процеси, именно слаби движения на очите, слаби напрежения във вратните мускули и в гърлото, а тъй също и в дишанелните органи; а Рьотеке все тъй от личен опит знае, че щом си представи един по-дълъг трохен ритъм, изпитва усещане на такт, което бива локализирано в шията.¹¹ Моторната инервация в разни части на тялото допринася по такъв начин значително за живото схващане на „обрисуваните“ предмети; а когато се касае за афекти, свързани с мимика на лицето, с набръчкване на челото, с разтягане на устните, там указанията за последните дават лесно повод за инстинктивно възпроизвеждане и водят така към чисто вътрешно вживяване.

Рихард Мюлер-Фрайенфелз се позовава за подкрепа на тази теория и на собствените си самонаблюдения. Той мисли, че при оптическите репродукции моторните явления действат в много по-голя-

¹⁰ H. Lotze, Mikrokosmos, II, 4 изд., Leipzig, (1885), 202.

¹¹ CpB. H. Roetteken, Poetik, 70-71.

ма степен, отколкото обикновено се допуска, и той знае, че в областта на образното може да се наблюдава известен „заместник“ за картината, именно известно органическо състояние на положение, гържане и издигане. „Колкото и парадоксално да звучи това, аз си възсъздавам оптически възприетата картина на едно гърво, на една статуя и т. н. моторно, без да съзнавам това всякога.“ Разбира се, той не отрича съвсем съществуването на „зрителни репродукции“, намира обаче, че представните елементи, нагледните образи не се вестяват почти никога сами, в чист вид, а всякога заедно с моторно-сетивни феномени, които ги подкрепят или заместват, както и заедно с група други психични фактори, като чувства, понятия и т. н.¹² Не само единични психологически черти, мисли Рьотекен,¹³ стават чрез това органическо раздвижване и „вчувстване“ живи за нас, но цялата ни представа за един характер намира там мощна подкрепа. Важни са в това отношение толкова лесните за неволно репродуциране изразни движения на лицето, колкото и разните положения на тялото и напрежението на цялата ни мускулатура. И когато се предават някои преживявания на героите при тази или онази картина, която едва е загатната, там ние можем да нямаме никакви оптически или акустически представи от картината и все пак по пътя на подражанието за външните и вътрешните движения у лицата да ги разбираме напълно. Особено когато се касае за низши усещания, за вкус, мирис,

¹² R. Müller-Freienfels, Das Denken und die Phantasie (1925), 147-150; срв. и С. Казанджиев, Психология на възприятието, 105 нм.

¹³ H. Roetteken, Poetik, 70-71.

натиск или температура, за които у повечето хора има твърде малко спомени и въображение, там настроението, което те поражда, се дължи не на представите, а на свързаните с указанието съответни движения, напр. на дълбокото вдишване при приятния мирис и пр.

2. МИСЪЛ И ЕЗИК

И така поезията дължи влиянието си, силата си да внушава известни съдържания не само на нагледите, но и на чисто физическите реакции, които тя извиква; в „играта на вътрешното подражание“ трябва да се съзира една твърде значителна страна на художественото преживяване, която поне у известни лица не отстъпва ни най-малко на ролята, която се приписва на въображението или разума. Питаме ли се за причината на това явление, дохождаме до връзката, която съществува между външно подражание и вътрешно: преди да настъпи първото, чрез мимика и изразни движения, необходимо е да се мине един стадий на приспособяване, на притъкмяване, което ще въведе мимиката или движенията. Слабите вътрешни подражания обаче могат да бугят чувство на удоволствие и да станат цел сами по себе си, така че, без да се отива до звуци, жестове или промяна в положението на тялото, да се спира при тяхната вътрешна възможност. Както децата подражават най-много на звуци, жестове, и гържания, така и възрастните преживяват естетически чрез вътрешно притъкмяване към тях.¹⁴

¹⁴ Срв. K. Groos, Spiele der Menschen, 420.

Някои естетици искат да подценят значението на органическото пограждане при поетическото вживяване, за да изтъкнат толкова по-настойчиво езико-психологичната негова страна. Дефиницията на Хумболдт: „поезията е изкуство чрез езика“, те биха стеснили така, че главно при художественото създаване и художественото въздействие да бъде самият материал, именно словесните представи. Теодор Майер, застъпникът на това гледище, казва: „Поезията е мислима и възможна само като изкуство на словесните представи: като такава тя се поставя край изкуството на зрителното и слуховото възприятие... Сетивно доловеният свят (die sinnliche Wirklichkeit) се явява в нея не тъй, както е той в действителност, като нагледно-материално (sinnlich-anschaulich), като подвижно и звучащо за съзнанието ни, но тъй, както изглежда в обработката чрез представите, с всичкото мислено и духовно естество на представите и в станалото възможно по този начин съкращение, обхващане, разкъсване, все без нагледу.“¹⁵

Десоар, не по-малко враг на Лесинг и явно заел становище против Карл Грос, е на мнение, както видяхме, че изобщо при поезията не се касае за предметни представи, за нагледу и че единствено в словото поетът изживява цялото свое единствено вътрешно съдържание. Ако някои подчертават афектацията и повисеното органическо възбуждение на художника като елементи на творческия акт, той е наклонен да отрича тези страни от душевния живот, понеже те „не се явяват у всички поети, а пък и там, гдето се наблюдават, едва ли

¹⁵ Th. Meyer, Stilgesetz der Poesie, 57.

образуват правило“.¹⁶ Съществено в неговите очи е нещо друго: „На поета е присъща преди всичко власт над езика; в мярата, в която му прииждат думите, се повисяват и неговите мисли; в думите се пробуждат за него картини, заспали дотогава; чрез думите той завладява вътрешната крепост на чуждата душа и преживява докрай своите психически процеси. Оттук можем да заключим: отношението на художника към света е по-малко способност за нагледу, отколкото начин за изказване; учението за художественото създаване спада в добра част към психологията на центрофугалните функции.“

Еднакво далеч от „живописта“ на Лесинг и от „физиката“ на Грос, Десоар застъпва някаква „психологична метафизика“, която свежда поетическото изкуство към мислене в материала, към игра на словесните представи. Цитирайки едно място от Гьоте, гдето се говори за това, как би било хубаво да се дават звучни и приятни имена на децата, понеже така падал някакъв поетически отблясък върху целия им живот, Десоар се пита: какво общо има този факт с оптическите нагледу на старата поетика? И той заключава: „Емоционалното въздействие е свързано със звука, с хиляди асоциации и отношения, които, далеч от всякаква действителност, изпъкват изключително в царството на езиковия космос.“ И още: „Истинският художник на словото – нека понятието бъде схванато сериозно – показва своята духовна култура изцяло в степената на своята езикова култура.“¹⁷

¹⁶ M. Dessoir, „Beiträge zur Aesthetik“, Archiv für, systematische Philosophie, VI (1900), 483.

¹⁷ M. Dessoir, Aesthetik, 366, 368.

Грешката на Десоар е грешка на всяко прибързано обобщение, на всяко възвеждане до универсална доктрина на частични истини. В основата на неговото схващане лежи старото гледище, че мисъл и език са идентични, откъдето следва, че поетическата мисъл и поетически език са неща, които напълно съвпадат. Още Платон вярва във възможността да се идентифицира едното с другото, като казва: „И така мисли и реч са едно и също, само че вътрешният разговор на душата със самата себе си, който става без глас, е наречен от нас мисъл... Външната проява на този разговор с помощта на звука от устата се нарича реч.“ Така и в по-ново време някои филолози и философи одобряват формулата на граматика Бекер: „Понеже мислене и говорене са вътрешно едно, то мисъл и език се развиват в равна стъпка у отделните хора и у цели народи.“¹⁸ На същото мнение са и някои художници, за които – както и за Десоар – творчеството е абсолютно неделимо от средствата, така че живописецът мисли единствено в багри, скулпторът – единствено в мрамор. „Истинският художник, говори живописецът Крамски, мисли с петна и тонове.“ Оскар Уайлд (*De Profundis*) твърди: „Те вярват, че всички мисли се раждат на света голи... Те не разбират, че аз не мога да мисля иначе освен в говора. Скулпторът не предава своите мисли посредством мрамора; той пряко мисли в мрамора“.¹⁹ Теофил Готие заявява: „Не е писател онзи, когото една мисъл, пък била тя и най-сложната, едно видение, пък било то и най-апокалиптичното, овла-

¹⁸ Срв. В. Erdmann, *Logik*, I (1907), 43.

¹⁹ Срв. А. Евлахов, „Гений-художник“, Варшав. универс. известия, 1909, 50.

дява без думи, за да ги реализира.“²⁰ Фридрих Хебел дава израз на същата мисъл, когато пояснява, че въздушевлението, което храни за своите идеали един художник, може да се докаже, само с това, че той иска да ги възплъти с всички средства, дадени нему и на изкуството. „От това, че някой гледа прехласнат в облаците и извиква: каква богиня виждам!, съвсем няма да се яви богиня и на платното. Не е дори истина, че той сам я вижда; той я овладява едва при рисуване.“²¹

Виктор Юго, решавайки проблемата за форма и съдържание, отрича, че една мисъл може да има повече от едно облекло: „Една идея има само една присъща ней форма... и тя възниква изведнъж с нея от мозъка на гениалния човек. Така у великите поети нищо по-неделимо, нищо по-сраснато, нищо по-консубстанциално от идеята и израза на идеята... Убиете ли формата, почти всякога вие убивате идеята.“²² Флобер е на същото мнение; за него форма и съдържание са като тяло и душа и той не знае какво е „едното без другото“²³. А Леконт де Лил, като протестира срещу разграничението на форма и на съдържание, поддържа по думите на Бодлер: „Идеята не стои зад фразата, както един предмет зад прозореца на магазина. Тя е едно и също с нея, тъй като е невъзможно да се концептира една мисъл без помощта на думите. Да се мисли значи да се произнася едно изречение вътрешно, а да се пише – да се възпроизвежда същото изречение. Прочее, който

²⁰ E. Bergerat, Th. Gautier, 117.

²¹ E. Hebbel, *Werke*, X, 175; срв. и стих. „В картинната галерия“ от Ибсен.

²² V. Hugo, *Littérature et Philosophie mêlées* (1834).

²³ Flaubert, *Correspondance*, III, 116.

зле пише, зле и мисли.²⁴ Така вярват не само художници, но и някои най-обикновени хора. Нума Руместан в едноименния роман на Алфонс Доде казва: *Quand je ne parle pas, je ne pense pas.* Мисъл и говор изглеждат за него почти тъждествени.

Но все пак подобни мнения на художници и на обикновени хора не предават цялата истина и все има нещо пресилено в уверението, че форма и съдържание се покриват абсолютно или че всяка поетическа концепция добива плът едва във формите на словото, на езиковия израз. Може да е право това, което казва Шилер: „Моите идеи не са ясни, преди да пиша“, но включват ли гумите на езика всичката онази „пълнота на духа и на сърцето“, предават ли те „светлото развиделяване на идеите, преди да се пристъпи към нахвърлянето им на книга“?²⁵ Едва ли. И не принадлежи ли към въздействието на поетическото произведение върху читателя пробуждането и на тези неуловими за думата, за езика светлосенки? Не е ли необходима и у читателя „пълнота на духа и на сърцето“, за да добият изобщо гумите власт над него? Очевидно средствата на художника не изчерпват напълно мислите му и голям дял от тези мисли, особено когато те не са наглед или понятие, а чувство, са възможни без медиума на езика и дори преди него. Да се говори за изживяване на поетическото видение изключително в словото и да се мери духовната култура на писателя единствено по степенята на неговата езикова култура е колкото практически удобно, толкова и теоретически неправилно.

²⁴ Ch. Baudelaire, *L'Art romantique*, смат. за Barbier; срв. още A. Cassagne, ц. с., 438.

²⁵ Шилер до Кьорнер, 25.II.1789.

Мислене и говорене не са тъждествени. При поета не всяко създаване е вътрешно говорене. Доказано е, че наченките на логическата мисъл у животните и у детето предхождат появата на езика и че дори у развития човек не един акт на мисълта настъпва без съдействието на словесни представи. Не само елементарни репродукции, но и по-тънки съображения могат да се вестяват по такъв начин. „Това безусловно мислене, твърди психологът Майер, достига до най-високите сфери на познавателното и емоционалното схващане: интуициите на научния изследовател, на метафизика, на художника, на пророка, на нравствения гений са в повечето случаи безсловесни процеси на представите.“²⁶ Несъмнено пътят от тези открития до формата, в която единствено те ще добият пълен живот и трайно значение, не може да бъде далеч; но важно за нас е, че и без език мисленето е нещо възможно и че не всякога творческата идея се опира пряко на определени средства, за да твърдим като Клайст: „L'idée vient en parlant“, или за да вярваме като Десоар: естетическото значение на езика е не в това, че той изразява по определен начин готвия душевен процес, а там, че той се оказва самодейна сила при художественото създаване.²⁷

Отбелязано беше вече каква мъка изпитва често писателят при невъзможността да изкаже чрез езика всичкото свое вътрешно богатство, колко голяма може да бъде несъизмеримостта между „форма“ и „съдържание“.²⁸ Този факт указва на едно важно обстоятелство при творчеството: на спомага-

²⁶ H. Meier, *Psychologie des emotionalen Denkens*, 362; срв. W. Wundt, *Psychologische Studien*, III, 341, 357.

²⁷ M. Dessoir, *Aesthetik*, 357.

²⁸ Срв. по-горе.

телната роля, която в известен смисъл играе словото, щом то не включва и не може да включи всичката енергия на духа. „Слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством и ее созданию“, казва Потебня.²⁹ И като навежда думите на В. Хумболдт: „Всяко разбиране е неразбиране; всяко съгласие в мислите – разногласие“, чрез което се изтъква само трудността да се предаде от едно лице на друго чрез езика напълно същата мисъл, той пояснява: „Слово не может согласно с этим, быть понятно, как выражение и средство сообщения готовой мысли; оно вынуждается в человеке работой мысли... Если оно, как нам кажется, служит средством для сообщения мысли, то единственно потому, что оно в слушающем производит процесс создания мысли, аналогичной тому, который происходил прежде в говорящем... Говорить значит не передавать свою мысль другому, а только возбуждать в другом его собственные мысли. Таким образом понимание в смысле передачи мысли невозможно. Сказанное о слове вполне применяется к поэтическим произведениям. Разница здесь между словом и поэтическим произведениям только в большей сложности последнего.“³⁰

Това, което научно езикознание открива, е било почувствено живо и изказано ясно от не един проникателен поет или поетически надъхан литературен ценител. Още Паскал изтъква в методиката си на научните доказателства как не всички, които казват еднакви неща, ги „владееят по еднакъв начин“ и как, ако някой каже нещо, което му

²⁹ А. Потебня, Мысль и язык, 192; срв. също Из записок по теории словесности, 27.

³⁰ А. Потебня, Из лекции по теории словесности, Харьков, (1894), 131 нм.

остава непонятно в същината си, друг долавя там „чужда редица от последици, които карат да се мисли, че това не е същата дума“. Според това, как е преживяна и разбрана тази дума, тя добива в разни уста, различен смисъл. „Ще повярва ли някой, че две лица, които са чели и заучили наизуст една книга, я знаят еднакво?“ Ако едното лице е вникнало в идеи, строеж и заключения или отговори на възможните възражения при дадено съчинение, за другото лице там има само „мъртви думи и семена, които, макар и подобни на онези, които са породили тъй плодородни дървета, остават сухи и безплодни в яловия ум.“³¹ Но колко по-значителна ще бъде тази разлика при съчинения, гдето словото говори не на разсъдка, а на въображението, води не към понятия, а към настроения и живи образи! Жорж Санд мисли с резигнация за това, как „най-доброто, на което може да се надява художникът“, било „да застава гругите, които имат очи, да гледат като него“; защото тя самата виждала добре, чувствала силно..., но била неспособна да предаде в думи толкова видения и чувства. Според това за нея е ясно: „voir et peindre sont deux“. Оттук и оправдание на дефиницията: „Изкуството е усилие, повече или по-малко щастливо да се изявят емоции, които не могат да бъдат изявени никога напълно и които сами по себе си надминават всяко изразяване (Expression)... Колкото и да се мъча, аз имам нещастие то да не намирам в думите и в звуците нищо от това, което долавям в един слънчев лъч или в шепота на прохладния вятре...“³² Затова думата е в съзнанието на поета толкова деликатен и опасен мост за минаване, за сродяване на две души:

³¹ Pascal, Pensées, „De l'Art de persuader“.

³² G. Sand, Histoire de ma vie, II, 166, III, 9 нм.

... Un mot tombe parfois,
Fragile pont où l'âme à l'âme communique.³³

Затова и Гьоте забелязва: „Тъкмо там, гдето човек иска да се изкаже най-добре (sich am tüchtigsten auszusprechen), думите захващат да му лунват.“³⁴ Човек може да заляга, колкото ще, усилията му няма да сполучат напълно. Но все пак: „Позволено е, дори е похвално да се подигри за неизразимото някакъв словесен израз“, für das Unaussprechliche einen wörtlichen Ausdruck zu versuchen.³⁵ Така Хелбел е склонен да обяви всяко говорено и писане за игра на зарове с мисълта (würffeln um den Gedanken), гдето неведнъж „едно се търси, а друго се пада“.³⁶

3. СЛОВЕСНИ ПРЕДСТАВИ

Ако тези факти и свидетелства потвърждават психологическата истина за невъзможност да се отъждествяват мисъл и език, не по-малко вярно остава обаче и мнението, че без език е немислимо никакво оформяване на идеите и че в езика се крие в голяма мяра стойността на тези идеи при поезията. Всичкото е там да не се смята словесният елемент при творческия процес за единствено меродавен и да не се подценяват други страни в този процес, все тъй важни, които отговарят на определени преживявания извън „космоса на словото“ и у читателя. Веднъж това установено, ние можем

³³ *Alber Samain, Au Jardin de l'Infante: „Elégie“.*

³⁴ *Гьоте, писмо до Carus, 26.XI.1831.*

³⁵ *Гьоте, писмо до Knebel, 21.X.1833.*

³⁶ *Fr. Hebbel, Tagebücher, III, 9.*

да изтъкнем сега чисто словесната страна на художественото създаване или възприемане.

Прочее и обективна анализа на поетическия стил, и субективен усет на писателите ни навеждат на мисълта, че на езика като материал на творчеството е присъща много по-голяма психично-художествена сила, отколкото бяха наклонни да вярват това привържениците на теорията за нагледите. Лишен от онази груба материалност, която притежават средствата на образните изкуства, на живописата или архитектурата, и възвеждан често, особено при четене на ум, до нещо съвсем вътрешно, езикът се явява най-верен спътник на поетическата мисъл и неин истински двойник. Думите не са случайни представители на един образ, на една идея, на едно чувство, а част от самия вътрешен образ, от самата идея, от самото чувство, особено когато те изтъкват ясно в съзнанието ни. Те са нещо преживяно, т. е. макар и усвоени наготово, те са тъй систематически довеждани във връзка с онова, което трябва да изкажат, че постепенно по известен закон на душевния живот се явяват в ролята на субститут за един пътър свят, създаден от нашето възображение, нашата абстракция или нашата емоционална природа. Особено в случаи, когато душата става арена на твърде сложни вживявания и когато поради икономия на душевната енергия са желани по-скоро илюзии за съдържанията, отколкото самите съдържания с всичката умора от вътрешните впечатления и възпроизведените чувства, словото се явява като спасител, поел върху си службата на очаровател и освободител. Какво би било, ако при един роман или при една грама, богата с картини за вътрешното око и със сцени, които вълнуват силно, ние трябваше да изживяваме напълно всичко това? Нима чи-

пателят трябва да изпитва всякога тъкмо това възбуждение, в което се е намирал и сам творецът? Нима онова, което изпъква и движи героите като настроение или страст, трябва да стане наше във всичкото свое напрежение и разнообразие? Без да отричаме възможността за подобно интензивно вживяване – то е твърде обикновено и всеобщо познато, за да бъде оспорвано от някого, – налага се да изтъкнем тук неговата фрагментарност, както и това, че много от брънките на това въобразено състояние се свеждат към просто словесно повторение, което буди само слаба илюзия или само внушение за преживяване на нещо действително. В този смисъл може да се говори за „онази нежна линия, която сънната картина (Traumbild) не бива да прескочи, за да ни подейства патологически; в противен случай илюзията (der Schein) би ни измислила като доста плоска истина“.³⁷ Достатъчно е да вземем един малък пример, за да се убедим едновременно и колко невъзможно, и колко абсурдно би било подобно реалистично вживяване, както и за да видим, че самата поезия, самият поет не разчитат всъщност на него:

Крила, крила да имах!...

Аз щял бих да се стрелна, в полета си чудесни,
Сред облаците светли – селения небесни –
Кораби без кормило, без шум, без капитан.
По волята на вятра оставени да плават,

Кат мислите поетски, що често обитават
Ефирний океан!

.....

³⁷ Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragedie, I.

Тогава щял бих тихо в ефирът да се вея
И някъде да срещна душата на Орфей,
Блудяща като мене, из сините зари;
Или да чуя, смаян, във стона на зефира
Звук някой си останал от дивната му лира
В дълбоките гори!³⁸

Опитайте се само, като се абстрахирате за момент от настроение и вътрешно движение, колкото ви се налагат от тези величествени ритми, да вникнете в апарата, с който бораби поетът. Тук е дадено сякаш твърде много за въображението: вие имате и криле на поета, и кораби без кормило, и зареяната душа на Орфей, и стоновите на зефира, и звуците на една лира... Вие трябва да виждате, да чувате, да усещате толкова много, че и най-пъргавото или най-богатото със спомену въображение не би могло да следва загърханата изповед. Мисълта на поета лети от субект към обект, от поле към планина, от действителност към мит, и ние сме смаяни в един и същи миг от горделиви Рогопи, в лоба на които опира гърди поетът (представете си само тази картина!), от светли облаци, от ефирни океани, от сини зари, от дълбоки гори... И какво ни е казано за тези Рогопи, за тези облаци, за тези гори, за този океан, за да бъдем в състояние да си ги представим поне отчасти нагледно? Твърде малко. Очевидно нашето въображение е повикано на беген пир; изглежда обаче поетът да е натрупал, от друга страна, много и премного, за да ни пресити... И все пак неудовлетвореност и пресищане читателят не изпитва. Защото той не прави психологическа анализа, когато чете, и защото с естествен

³⁸ Вазов, В неграта на Рогопите; срв. по-горе.

усет за възможното и желаното в поезията той се задоволява да изживее тъкмо в „космоса на слово-то“ доста голяма, ако не и твърде значителна част от съдържанието на стиховете. Разбира се, от читател до читател има разлика и ако един извиква повече образи, има оптически видения, друг чувства главно музиката на стиха, наслаждава се слухово, а трети изпитва смесеното онова настроение на устрем и безпомощност, на възторг и съмнение, из което нише поетът. Собствено у всеки читател има елементи от трите тези способа на естетическо възприемане заедно с всичко органическо на моторните реакции (по стъпките на ритъм, звукова игра и представи), като остава за темперамент и ум на всекиго да ги комбинира в различни пропорции.

Към примера на Вазов бихме могли да прибавим един пример от Пушкин. В стихотворението *Желание* четем такава строфа:

Все живо там: и тополя прохлада,
В тени олив уснувшие стада,
Вокруг домов решетки винограда,
Монастыри, селенья, города,
И моря шум, и говор водопада,
И средь валов летучие суда,
И яркие лучи золотого Феба,
И синий свог полуденного неба.³⁹

Един проникателен естетик прави такъв коментар към това стихотворение:

В *Желании* впечатление от Крыма передано посредством ряда отдельных образов, не приведенных ни в какую связь

³⁹ Пушкин, „Желание“ (1821).

между собою по какому-либо конструктивному принципу, — однако, так, что как-то не постижимо, из совокупности магически подобранных слов, вырастает великолепная сложная картина, дающая больше, чем действительность, дающая эту действительность идеализированной и стилизованной, — какое-то видение в духе пейзажей Клода Лоррена... Я сказал „картина“. Но картина эта такова, что нарисовать ее не было бы никакой возможности. Богатство „картин“ Пушкина обусловлено именно их неопределенностью, благодаря которой повышается их символическая ценность, как выразителей внутреннего, эмоционального, душевного.⁴⁰

И като признава по друг повод как Пушкин не рисува никога картини, „обозримых, так сказать, с любого конца“, същият учен, П. Бицилли, забелязва: „Поэтому из удивительно ярких, выпуклых, ограниченных эпитетом, индивидуализированных частных образов у него складываются в целом не картины, а смутные, неопределенные этой-то своей неопределенностью, неуловимостью, наустойчивостью, чрезватостью, намеками и действующие на нас образы-идеи, образы-настроения, — подобные тем, какие вызывает музыкальное произведение.“⁴¹

Поетът, доколкото е истински художник, обича добре избраната дума; той вярва в магията на точно улучения израз. Дума и израз имат силата на разковниче: те изведнъж разкриват центъра на това впечатление, което остава у нас един предмет, или съкровена дълбочина на чувства, на желания, на неясни вътрешни движения. Словесната представа, без да изчерпва рисунка на предмета, без да създава образа му в душата, ни кара да пре-

⁴⁰ П. Бицилли, Етюды о русской поэзии, Прага, 1926, 109.

⁴¹ П. Бицилли, ц. с., 148.

живеем неговото интимно значение за нас; и когато тя бъде подкрепена от други елементи на израза, за които ще говорим по-нататък, веднага ние имаме илюзия за нещата, дадени обективно, чрез възприятия, или субективно, като рефлекс на настроението отвътре, без да изпитваме някаква материална омая от видението или настроението.⁴² При Вазов „Гърди разширочени“, „погледи стремливи“, „да чуя смаян“, „стона на зефира“ и т. н. загатват тъкмо тези субективни ценности, за които въображението допринася твърде малко. Така и народният певец говори за Нега, „с желто чело навъсено, с черни очи нажалени“, за да ни въведе чрез мним наглед в афективното. И ако една теория за поезията като „игра на вътрешното подражание“ би съзряла с право в тези думи указания за симпатическо вживяване, за вътрешна мимика, все тъй право би било да мислим, че те добиват и чисто интелектуална стойност благодарение на онези преходи, които водят от звук към чувство, дори без посредството на образите. Когато Ботев каже:

Кипи борбата и с стъпки бързи
Върви към своя свещени конец...,

никой няма да си представи нито купеж, нито стъпки, а ще почувства само емоционалната отсянка на известни идеи, за които е намерена успорица във възприятията отвън. И ако се указва бегло на последните, то е само за да се даде подкрепа на твърде абстрактната мисъл, за да получи тази мисъл полъх на нещо материално, без да се

⁴² Срв. по-горе.

отива обаче към образа, който иначе, в други случаи, е свързан с думи като „кипи“ или „върви“. Вместо нагледи достатъчни са тук словесни представи; защото и в тях е скрита част от впечатленията и чувствата, породени от сходни преки възприятия. В този смисъл Гьоте е прав да се съргди на някои живописци, които са взели за предмет на своите картини баладата му „Fischer“. Тези живописци не искали да разберат, че вложеното там настроение от водната стихия, както тя мами през лятото, не се поддава на никакво провеждане чрез багри, не цели да извика точно определена сцена за око-то.⁴³

Психическият процес у читателя или слушателя не изхожда значи от спомени за възприятия, които дават основа за развиване на зачекнатите от поета представи до вътрешни нагледи; напротив, тези представи остават в своята чисто идейна форма, ние схващаме само техния смисъл, с който са асоциирани впечатленията, оставени някога от подобни реални предмети.⁴⁴ Вазов и Пушкин в приведените примери изброяват маса неща, сякаш че искат да рисуват за око, да внушават на слуха, да гразнят обонянието. В действителност по-важно за тях е да пробудят емоционалния тон на тези представи, и то в степен, в която могат да ги дадат съответните чисто словесни представи. Като оправдава несвързаността и скоковете на мисълта в някои лирически неща на Гьоте, за които критиците намират строги думи, Шопенхауер мисли: „Тук логическата връзка е с умисъл занемарена, за да бъде заместена чрез единството на изказаното там основно настроение; чрез него тя изпък-

⁴³ Eckermann, Gespräche, 3.XI.1823.

⁴⁴ Th. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, 158.

ба толкова повече, че е прокарана като 'конец през отделните бисери, и така изнася бързата смяна на предметите пред съзерцанието по същия начин, както е в музиката преходът от един тон на септимерна корда в друг, при което звучащият основен тон се продължава и става доминанта на новия тон.⁴⁵ Кое то Шопенхауер изтъква за логиката, важи и за въображението с неговите картини. Така се разбира и максимата на Флобер: „Не бисерите образуват огърлицата, а нишката.“⁴⁶ Нишката на настроението, което обединява образите; субективната оценка на даденото чрез възприятията. И това се достига в голяма степен чрез магията на словото. За такова слово тъкмо мечтаят поетите – за онази поетическа реч, която, бидейки дори проза без ритъм и рими, би могла „да приляга със своя гъвкав стан към лирическите движения на душата, към вълнообразното вдигане и спадане на вълновете, към неочакваните трепети на съзнанието“, както се изразява Бодлер.⁴⁷

Че не образите водят всякога към това изказване и разбиране на душата, самите поети чувстват най-добре. Стойността на словото като емация на духа, като израз на най-потайните вътрешни движения се признава от тях изрично. Цялата красота на поезията те биха искали да изведат от това взаимно проникване на слово и душа, на звуков символ и съдържание:

Sei das Wort die Braut genannt,
Bräutigam der Geist...⁴⁸

⁴⁵ Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, II, Kap. 37.

⁴⁶ Flaubert, Correspondance, II, 356.

⁴⁷ Baudelaire, Petits poèmes en prose, Préface.

⁴⁸ Гьоте, Westöstlicher Divan, Buch Hafis.

Говорейки за голямото изкуство на Шекспир да ни пренесе в тайните на света, да ни сродява с човешки характери, Гьоте забелязва, че това се постигало с най-прости средства. „Питахме ли обаче за тези средства, изглежда, като че той (Шекспир) работи за нашите очи; но ние се лъжем. Шекспировите съчинения не са за очите на тялото... Око то може да се нарече с право най-ясно сетиво, чрез което е възможно най-лесно предаване. Но вътрешният усет е още по-ясен и до него достига най-висшето и най-бързото предаване чрез слово; защото това слово става собствено плодносно дори ако схванатото чрез окото стои само по себе си чуждо и без дълбоко действие пред нас... Чрез това слово действия Шекспир и при слушане то ни е най-достъпно; слушателят не се разсейва..., той следва простата нишка, на която се развиват характеристиките. Според очертанията на характеристиките ние си съставяме наистина известни образци, но собствено чрез редуване на думите и речите ние узнаваме какво става в душата им... Ние узнаваме правдата на живота, без да съзнаваме как.“⁴⁹

За психолога съвсем не е трудно да разбере как тук читателят „узнава“ тайните, без да „съзнава“ това; интуицията на поета за словото като елемент на душата, който съдържа повече от простия наглед, трябва да се ограничи и обясни. Не само Гьоте, но и други поети откриват тази власт на живото слово върху духа, тази негова способност да улучва сърцето без посредство на въображението. Фридрих Хебел се пита дали „всичко възможно за мислене и преживяване се е превърнало в думи“, та „създаването на нови думи за неща на духа е

⁴⁹ Гьоте, Shakespeare und kein Ende (1813).

толкова трудно⁵⁰ В действителност изборът на езика не е пресъхвал никога, само че творчеството се проявява толкова в измисляне на нови думи, колкото и в придаване нов смисъл на старите думи. Наследените думи добиват цената на словесно изобретение в момента, когато те бъдат тъй съчетани с оглед към звуковия си материал и значението си, че тутакси могат да будят дълбоки асоциации. „Двайсет стиха, двайсет израза, прочетени внезапно, ни карат да се трогнем до сърце, като някакво ненадейно откровение“, бележи Мопасан.⁵¹ Говорейки по телефон, ние предаваме на мъртвата медна жица най-тънките вибрации на гласа си през километри разстояние; нима слухът е по-несъвършен, когато трябва да се предават чрез думи в една чужда душа не само „мисли“, но и цялото органическо възбуждение, свързано с тях? Ние сме изтъкани от думи – от думи, които резюмират сложни преживявания, неизразими, по-точно, чувства, неясни и неясними образи, и стига да се намерят тези думи, целта на художественото въздействие е постигната. Юго знае от собствен опит тази истина; сам той е поет, у когото словото е добило такава автономна роля, че не може да замести другите начини за изявяване:

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant,
La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant...
Du sphinx Esprit Humain le mot sait le secret...
Tel mot est un soupir, et tel autre un regard:
De quelque mot profond tout homme est le disciple;
Toute force ici-bas a le mot pour multiple;

⁵⁰ Fr. Hobei, Tagebücher, II, 66.

⁵¹ Maupassant, Pierre et Jean.

Moulé sur le cerveau, vif ou lent, grave ou bref,
Le creux du crâne humain lui donne son relief;
La vieille empreinte y reste auprès de la nouvelle;
Ce qu'un mot ne sait pas, un autre le révèle...
Les mots sont les passants mystérieux de l'âme...
Le mot fait vibrer tout au fond de nos esprits.
Il remue, en disant: Béatrix, Lycoris...
Mets un mot sur un homme, et l'homme frissonnant
Sèche et meurt, pénétré par la force profonde...
Oui, tout puissant! tel est le mot...⁵²

Ето каква е концепцията на езика у един писател, който, както рядко други, разполага с голяма власт над него и който чувства живо, че изобилодействието на поезията зависи немалко от силата на чисто словесните образи. Думата е за Юго „живо същество“; някои думи са въздишки, други – поглед и всички те, добре избрани, раздвижват дълбоко духа ни. Ето защо психологът-естетик Йонас Кон, дошъл по свой път до същата идея за мощта на езика, казва: „Думите на нашия език са сами нещо преживяно за нас. Тяхното значение ние не сме изучили, както това на един алгебрически знак; не, те са се сраснали с нас в течение на живота.“ Затова никаква логическа анализа не може да изчерпи жизненото значение на думата; затова ние предпочитаме родния си език и дори родния си диалект, когато трябва да предадем интимни спомени, чувства и т. н.⁵³ Между немските романтици тази своеобразна магия на думата сама по себе си, тази игра на художествения гений с материала, със сло-

⁵² V. Hugo, Les Contemplations I. „Réponse à un acte d'accusation“ (Suite).

⁵³ Jonas Cohn, „Die Anschaulichkeit der Sprache“, Zeitschrift für Aesthetik, II, 192-193.

бесните образи, в които той се чувства като че независим от нещата, от света, е изпитвана особено от Новалис. „Ако можеше да се разясни на хората, че с езика стои също тъй, както с математическите формули – те образуват един свят за себе си..., те не изказват нищо друго освен своята чудна природа и тъкмо затова са тъй изразителни (ausdrucksvoll)... Не е ли писателят писател само доколкото е вдъхновен от езика?“ (ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter.⁵⁴ Разбира се, това вдъхновение от езика, това вживяване в материала на поетическата мисъл до степен да се забравя всичко друго за него означава една крайност, която води към опасен формализъм или към чужд символически мистицизъм; но като елемент на творческия процес чувството за словото не може да бъде отречено и не е поет онзи, който има поетически мисли и съдържания, но не умее да ги изкаже що-годе задоволително.

4. ЗВУКОВА ЖИВОПИС И СИМВОЛИКА

Словесните образи, сраснали с гушата и гобили стойност извън своя по-тесен смисъл, имат обаче и една, тъй да кажем, физическа красота, когато бъдат разгледани като звук, като мелодия за ухото. Схванати дори откъм своята най-материална същност, те пак не са лишени от способност да пораждаат някаква скрита вибрация на слуховите нерви, да извикват някои по-общи, малко осъзнати емоционални състояния, на които по-пълнен израз иначе дава тоновото изкуство. Думите на ези-

⁵⁴ Срв. J. Cohn, ц. с.

ка живеят и за поет, и за читател, винаги като акустически възприятия, които и с това акустическо на своята природа, било то външно или вътрешно дадено, упражняват известно художествено влияние. И колкото една теория за поезията като изкуство на нагледите да подценява това значение на сетивното, на слуховото, на тоналното, все пак поетите по инстинкт долавят, че то е твърде важен момент на поетическото въздействие, така че ако едни имат грижа поне за това да избягват видимата дисхармония между звуков израз и съдържание, други могат по вродена наклонност или по програма да полагат тежест тъкмо върху такава хармония за сметка на всичко картинно или интелектуално, което засяга въображението и разума.

Характерна в това отношение е реакцията срещу принципа на Лесинг, настъпила още твърде рано в кръговете на немските и английските романтици и подзета по-късно от французките новоромантици или символисти. Посочихме вече, говорейки за продуктивното настроение, каква представа свързват с лирическото възбуждение Новалис или Тук, как те долавят музикалния елемент като по-важен от самата мисъл, която се изказва.⁵⁵ Поети като Китс и Тенисон в Англия, изхождайки навярно от чувството за музикално настроение, което предхожда оформената идея и отделната дума при процеса на създаване, искат съвсем съзнателно да игнорират определения смисъл и картините, за да внушават преживяното чрез простия звук, чрез впечатления за слуха. „Maximum of sound“ и „minimum of sense“ е най-обичайната черта на цялото това направление в английската литература

⁵⁵ Вж. по-горе.

след 1830 г.⁵⁶ Много стихотворения на Тенисон поразяват със своята безсъдържателност, със своя „минимум смисъл“, за което пък широко място в тях гържи звуковата живопис – „максимум мелодия“. Музикално-звуквите съчетания, богатата разработка на всичко външно формално, било то комбинация на гласни и съгласни, било ритмично-строфичен градеж, иде не само в помощ на по-неуловимите за ума вътрешни движения, но и като средство за предаване обективно-нагледното, достъпното за възприятие. Ритъм и музика на стиха искат да очароват слуха, като наподобяват удара на конските копита и бумтежа на топовете (в стихотворението *Лека кавалерия*) или като загатват с бляскави асонанции и алитерация една картина за око (в стихотворението *Ручей*), или като рисуват чрез звуци звъна на коледната камбана:

Peace and goodwill, goodwill and peace,
Peace and goodwill to all mankind.⁵⁷

По-късно, чрез Данте Габриел Росети, тази насока към музикална поезия се превръща в модерен символизъм, намерил израз в произведенията на Йемс (Yeats) и Уайлд, които могат да бъдат поставени в успоредица с френски поети като Верлен, Самен и Грег и с немски като Стефан Георге и Хофманстал.

Във Франция именно като реакция против пластичната и живописна поезия на школата Парнас, която даде в лицето на Ередиа и Франсоа Копе образцови неща и доведе стиха до възможното тех-

⁵⁶ Срв. L. Kellner, Die Englische Litteratur im Zeitalter der Königin Victoria, Leipzig (1909), 15.

⁵⁷ Срв. L. Kellner, ц. с., 274, 286.

ническо съвършенство след Юго, се появи тенденцията към една алогична поезия, гдето наглед и идея са нищо, а всичко е звукът. Верлен, Маларме и други откриваха в езика нов инструмент, чрез който мимо въображението се действаше направо върху душата. Еднакво отвлечени от академичната студенина на парнасистите и от прозаичността и безформеността на натуралистите, които виждаха само действителността за око или грубите страсти и инстинкти зад видимото, символите се обърнаха към най-тънките настроения, към мистерията на душата, като се мъчеха да създадат една съвсем музикална поезия. Чрез изкусно подбрани звуци и чрез един свободно разчленен стих, vers libre, който не признава предишната монотонна архитектуроника и допуска на всяка стъпка т. нар. enjambement, поетите, последователи на Верлен, превръщаха словото едва ли не в цел само по себе си, губеха се в тъмна игра на думи и отиваха до крайностите на един нов формализъм, който граничеше с безвкусна маниерност. Главната им цел бе да наложат принципа „Ut musica ut poesis“, да убедят читателите, че в поезията се касае, както заявява първият стих от новата *Поетика* на Верлен:

De la musique avant toute chose...⁵⁸

Върху тази насока на лириката упражни значително влияние и Бодлер, към когото символистите се връщаха с възторг като към истински свой учител. Маларме пригажда естетиката си към сонета на Бодлер „Les correspondances“ („Les parfums,

⁵⁸ Verlaine, Jadis et Naguère: „Art poétique“.

les couleurs et les sons se répondent“); Верлен изповядва истински фанатизъм за тогова, от когото заема по духовно родство заглавията на своите *Poèmes saturniens Poètes maudits*; Артур Ренбо извлича от *Fleurs du Mal* своята лирична строфа и елементите на една „Alchimie du verbe“. ⁵⁹ Защото стихът на Бодлер показваше необикновени музикални и ритмични качества и защото той отговаряше напълно на теорията на автора си за една „мистериозна просодия“, която „пуска корени по-дълбоко в душата, отколкото позираше класическата поезия“, и която позволява на поетическата фраза да имитира една или друга линия (права, крива, отвесна, зигзаг, спирала, парабола), доближавайки се така пак до музиката. Върху тази поетическа школа упражниха влияние и творенията на Вагнер, съчетали музика с поезия и посрещнати с ентузиазъм от всички даровити писатели. Изведнъж се почувства колко беден е езикът откъм изрази за афективния и изобщо вътрешния живот и как музиката въздейства почти пряко върху централната нервна система, създавайки всички желани илюзии, всички фантасмагории. „Неизбежно се яви за поетите – бележи Валери, ученик на символизма – да се опитат те да се противопоставят на опасния съперник, господар на такива измамни и силни възбуди за човешката душа.“ ⁶⁰ Нали дори живописиста подири към 1885 г. някакви съотношения с музиката, за да повиси чрез нея своята сила на внушение? Оттук и съзнанието у символистите, че е необходимо да се вложи с поезията нещо от тайните на томовете, да се изтръгнат от езика ефекти,

⁵⁹ Срв. E. Ruynaud, Ch. Baudelaire (1922), 357.

⁶⁰ Fr. Lefèvre, Entretiens avec Paul Valéry, 122 nm., 247 nm.

подобни на тези, които се произвеждат от чисто сонорни фактори.

Оказваше се нужно не да се мисли, а да се слуша при стиха, щом и думите сами, без своето абстрактно значение, биха могли да говорят на чувството. Нещо повече: някои обожатели на музикалния стих повярваха, че е възможно да се създават дори идеи с помощта на звуковата живопис, и Банвил напр. се опитва да пробуди идея за комичното „чрез съзвучия, чрез въздействие на думите, чрез всемогъщата магия на римата“ ⁶¹. Сам Банвил не е символист, но това е несъмнено пътят на символизма, по който той би тръгнал, ако рационалните елементи в поезията му, логическото и пластическото, не държаха поне толкова място, колкото е отстъпено на музикално-ритмичните. ⁶² В това отношение Верлен, претеча на символистите, показва несравнено повече зряв усет за постижимото в поезията, отколкото един немски лирик, като Рилке напр., който строи описания на ландшафти и дори граматически сцени с помощта на чисто акустични елементи. ⁶³ Трудностите тук, при свързване на усещания от разни области по силата на основния емоционален тон са тъй големи, както и при една музика, която догонва най-определени живописни ефекти. У китайския философ Люе Дзи е разказана историята на онзи свирач на цитра, който, когато си представял изкачване по високи планини или шум на потока, извиквал тъкмо такива илюзии и у слушателите си. Настроен мрачно при пътуване в гърждовно време, този свирач предавал

⁶¹ Th. Banville, Odes funambulesques, коментар.

⁶² Срв. A. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art, 445.

⁶³ Срв. R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, I, 120 nm.

нак съответните чувства и представи. И накрай той казвал на спътника си: „Прекрасно слушаш ти това, което имам на ум. Картините, които извикваш, са едникви с настроението ми. Невъзможно е за мен да се укрия с тоновете си.“⁶⁴ В поезията тази евокативна сила на тоновете, на звуците би трябвало да се схваща твърде условно. Чрез особенния колорит на гласните или съгласните, чрез техния блясък и сила или тяхната тъмна боя и слаба артикулация би могло наистина да се уяснят значително представите за нещата, изобразени пряко; но да се мисли, че само това е достатъчно, за да се пренебрегне всяко съучастие на въображението, значи да се отмести съвсем центърът на тежестта при поетическото изкуство.

В защита на новия принцип се застъпи и руската символистична школа, доколкото и при нея, разбира се, имаме предвид сериозните поети, а не бездарните последователи на всичко модно. Андрей Белый разсъждава така⁶⁵:

„Отказывать словесному искусству в игре словами, как звуками, или умалять значение этой игры, значить глядеть на живой язык, как на мертвое, ненужное целое, завершившее круг своего развития; есть целый разряд людей, у которых гурным воспитанием и ложными взглядами на язык кастрирован слух, и которые считают изысканность словесной инструментальной праздным занятием: к сожалению, среди художественных критиков большинство – кастраты слуха... Между тем, способность эстетически наслаждаться не только фигуральным образом слова, но и самим звуком

⁶⁴ Lia Dsi, Das wahre Buch vom quellenden Urgrund; цит. у Fr. Noltenius, Die Gefühlswerte (1927), 69.

⁶⁵ Андрей Белый, Символизм, Москва, (1910), 577-8.

слова, независимо от его содержания, чрезвычайно развивается у художников слова...“

И като изтъква колко малко наблюдения са правени още върху естеството на словесната инструментация и частно върху алитерацията и асонанцията, които са само повърхността на по-дълбоки мелодически явления, Белый добавя: „Мы только смут-предчувствуем, что произведение подлинного художника слова способно волновать наше ухо самым подбором звуков, и что существует неуловимая пока параллель между содержанием переживания и звуковым материалом слов, его оформляющим.“

Пътем трябва да забележим, че не само художественото слово, но и обикновената реч, както тя се говори от всички, знае тази зависимост между звуци и символичен смисъл, така че на известни думи е присъща вече поради някоя звукова група и мимо всяко основно значение тази или онази тенденция. Но систематически наблюдения в тази насока не са още правени.⁶⁶

Като цитира стиховете на Баратынски:

Взгляните: свежестью младой
И в осень лет она пленяет,
И у нея летун сегой
Ланитных роз не похищает;
Сам побежденный красотой
Глядит – и путь не продолжает,

Белый забелязва:

⁶⁶ Срв. R. M. Meyer, Zeitschrift für Aesthetik, II, 368.

„... внимателно разбирая строку за строкой, мы начинаем понимать, что все стихотворение построено на „е“ и „а“; сначала идет „е“, потом „а“; решительность и жизнерадостность заключительных слов как будто связаны с открытым звуком „а“... Аллитерация и ассонансы здесь скрыты... А что тут ряд аллитераций, мы убедимся, если подчеркнем аллитерирующие звуки... Тут (в първите три реда) три группы аллитераций; 1) на л, 2) на носовые звуки (мн), 3) на зубные (гн), т. е. на 12 не явно аллитерирующих букв приходится 23 явно аллитерирующих (вдвое больше).“⁶⁷

И като цитира още едно стихотворение на същия Баратински, което започва с редовете:

Приманкой ласковых речей
Вам не лишитъ меня рассудка...

Белий пояснява: „По мере развития меланхолический тон стихотворения переходит в тон мрачной решимости и гнева, и соответственно меланхолическая инструментовка (мнл) меняется: будто трубы, вступают зубные и через з переходят к свистящим в язвительной по смыслу строке:

Я состязаться не дерзаю.“⁶⁸

Приведохме тези мнения и наблюдения, както и укорите по адрес на критиците, които търсят само обществени настроения и идеи в поезията и у които има „боязнь полюбить самую плоть“⁶⁹, понеже само така се обяснява новата крайност, до

⁶⁷ А. Белый, Символизм, 283.

⁶⁸ А. Белый, ц. с., 284.

⁶⁹ А. Белый, ц. с., 559.

която стигат привържениците на музикалната живопис: да не признават фабула, идеи и картини в поезията и да свеждат словесното изкуство до рискувана игра със звуци и неопределени образи, до набор от думи, които не значат нищо, но претендират да бъдат ехо на вътрешни ритми или символи за съкровени настроения. Едно-две от типичните стихотворения на символизма ще ни убедят какво голямо насилие над словото си позволяват те понякога, карайки го да говори неща, които то не може, и да почувстваме как преднамереност и маниерност напразно се мъчат да влязат в ролята на художествения инстинкт. Странният *Здрач на мистическата вечер* от Верлен гласи:

Le Souvenir avec le Crépuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'Espérance en flamme qui recule
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison
Mystérieuse ou mainte floraison
– Dahlia, lys, tulipe et renoncule –
S'élance autour d'un treillis, et circule
Parmi la malade exhalaïson
De parfums lourds et chauds, dont le poison
– Dahlia, lys, tulipe et renoncule –
Noyant mes sens, mon âme et ma raison,
Mêle dans une immense pâmaison
Le Souvenir avec le Crépuscule.⁷⁰

И най-големите почитатели на Верлен трябва да признаят, че смисълът тук се отгадва трудно, макар да има налице толкова чар за слуха. И така е трудно да се голови нещо първично и искре-

⁷⁰ Verlaine, La Bonne Chanson: „Crépuscule du soir mystique“.

но почувствано в прехваленото стихотворение на Георге *Сън и смърт*, гдето има много ономатопея и звучни гуми, но малко смисъл. Авторът се отклонява досущ тъй от нормално-поетическия начин на изказване, както и от общоприетата ортография, изхвърляйки по примера на Маларме и главни букви, и система на препинателните знаци:

Glanz und ruhm! So erwacht unsere welt
Heldengleich bannen wir berg und belt
Jung und gross schaut der geist ohne vogt
Auf die flur auf die flut die umwogt.

Da am weg bricht ein schein fliegt ein bild
Und der rausch mit der qual schüttelt wild.
Das gebot weint und sinnt beugt sich gern
„Du mir heil du mir ruhm du mir stern“.

Dann der traum höchster stolz steigt empor
Er bezwingt kühn den Gott der ihn kor
Bis ein ru weit hinab uns verstösst
Uns so klein vor dem tod so entblösst!

All dies stürmt reisst und schlägt blitz und brennt
Eh für uns spät am nacht-firmament
Sich vereint schimmernd still licht-kleinod
Glanz und ruhm rausch und qual traum und tod.⁷¹

Това са примери за една поетическа музика, сведена до опасна игра с гуми, програми за едно словесно изкуство, което игнорира всичко логическо и ясно изложено, в угода на акустическите ефекти, при което последните нямат онази всеобщност и

⁷¹ Stephan George, „Traum und Tod“.

закономерност, която е присъща на инстинктивно намерените в творческо настроение ритми и звуци. Затова разбирането на този род символизъм е ограничено за твърде тесен кръг любители и никога изкуството на поети като Георге и последователите му със своя егностранчив формализъм и своите езотерични вдъхновения не ще добие влияние и значението на по-старите литературни течения. Домогвайки се до строга стилизация на съзерцаването и до благородна отдалеченост от всичко временно и житейско, от всичко, което е морал и светоглед, вдъхновителят на поетите около спануването *Blätter für die Kunst* (1892-1919), враг на натуралистите и романтиците от школата на Хайне, поддържа принципа: „Die Gedichte wollen nicht gedeutet sein... sondern Gefühle wecken, Unnennbares erklingen lassen“. Но известна стигматина и някакъв търсен и тъмен импресионизъм ни оставят равнодушни за тази музика на неизразимото в душата. Хофманстал също тъй не може да прикрие с тоновата си словесна игра идейната пустота на лириката си. Много по-естествен и наивно-мистичен е в сравнение с него и с Георге съвременникът им Р. М. Рилке, също тъй поклонник на музиката чрез гуми, на изисканата рима и асонанциите, който изповядва: Ich bin eine Saite, über breite Resonanzen gespannt“. Заслугата на Георге е само, че дава със своето „хиератично изкуство“⁷² – с този поетически бързопис, гдето едва се долавя първоначалният образ на писмото – отпор срещу съвременната лирическа рутина, която борава с отдавна изхабени средства.

⁷² R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des XIX Jahrhunderts, Berlin (1910), II, 4 изг., 374.

5. НЯКОИ ПОЯСНЕНИЯ

378

МИХАИЛ АРНАУДОВ

Че в основата взето, при тази звукова живопис или символика има нещо правилно доловено, не подлежи на съмнение. Фактът, че сходни домогвания се забелязват у поети с други програми и в епохи, които ни най-малко не теоретизират върху акустическата стойност на езика, доказва необоримо това. Физическата природа на средството, с което създава поетът, самата плът на поетическата мисъл, както тя е достъпна за слуха ни, буги още в най-старо време чувство на естетическо удоволствие, буги го поне у творците и отбрани читатели, показвайки странно родство с нещата, за които е дума. В своята първа еклога Виргилий предава свечеряването с два такива стиха:

Et iam summa procul villarum culmina fumant
Majoresque cadunt altis de montibus umbrae.

Пребедени, те гласят: „И вече наблизо гимят покривите на къщата и дълги сенки падат от високите планини.“ За тях един призван ценител мисли: „Тези разкошни стихове с особеното си трупане на буквите *у*, *м* и *л* и почти пълното отсъствие на твърдата съгласна *р* рисуват чрез звуци една картина на вечерния покой, както по-хубава едва ли можем си представи.“⁷³ Това важи естествено само за онези, които знаят добре езика на оригинала и чувстват духа му. Защото само усвоеното като родно слово чуждо наречие може да говори на въображение и слух със своите музикални свойства; инак то остава просто знак за мисли и представи. Мо-

⁷³ R. Hennig, Die Entwicklung des Naturgefühls, 10.

же — мисли литературът-филолог Маутнер, родното слово да не е по-звучно от някакво хотентотско наречие, но нали не знаем това наречие, то е за нас грозно и неблагозвучно и ние се възхищаваме само от музикалната красота на собствения си език.⁷⁴ Тази красота е всякога нещо твърде относително, нещо субективно в известен смисъл и Волтер се показва крайно тесногърд естетик, когато се учудва на онези немци и англичани, които намирали своя език по-хармоничен от всички други езици; когато в предубеждението се стига дотам, да се присмива на русите, че техният език — тази смесица от славянски, гръцки и татарски думи (!) — се струвал мелодичен за ушите им. „Но, разсъждава той самоуверено, всеки немец или англичанин, който има слух и вкус, ще бъде по-доволен от οὐρανός, а не от Heaven или Himmel; от ἀνθρώπος, а не от Man; от θεός, а не от God или Got; от ἄριστος, а не от good...“⁷⁵ Човекът на XVIII век с наивната вяра за някакъв абсолютен мащаб на благозвучието, отсъжда палмата на първенство между европейските езици на старогръцки като най-звучен и на френски като най-пригоден за беседване. Байрон обаче заедно с мнозина други, влюбени в родината на Данте, проявява разположение към италиански език, намирайки чудна сладост и нежност в звуците му срещу суровите съгласни в английски, които му напомняли неприятно съскане или груб крясък.⁷⁶

В тясната връзка между поетическо възприемане или настроение и неговия първичен езиков об-

⁷⁴ Срв. Fritz Mautner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 2 изд. Stuttgart (1906), 10.

⁷⁵ Волтер, Dictionnaire philosophique (1764), s. v. „Langues“.

⁷⁶ Байрон, Вепро.

379

ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО, ТОМ 2

лик се крие причината за невъзможността да се превежда в истински смисъл, ако не се предаде и на чуждия език особената хармония, специфичната звуково-мелодична багра на оригинала. „Преводите са магарешки мостове: магарето на съдържанието минава отвъд, но по-ценното, което създава насладата, се загубва“, мисли Маутнер.⁷⁷ Боглер превежда на френски поемата *Гарванът* на Едгар По в проза, мотивирайки това така: „В прозаическия отливък на една поезия има по необходимост ужасно несъвършенство; но злото би било още по-голямо, ако се направеше опит за римувано маймунство.“⁷⁸ Как би могло например да се преведе онова *nevermore* („никога вече“), което по думите на самия По с „дългото си *o* като най-звучна гласна“ и с *p* като „най-силна съгласна“ трябва да бъде тук рефрен на всяка строфа и лийтмотив на основното настроение, меланхолията? Ето защо Гуно, композитърът, има право да се възмущава, когато великолепната кантилена на неговия *Фауст* „*Salut, demeure chaste et pure*“ бива преведена на италиански: „*Salve, dimora casta e pura*“, чрез което дълбоката сладост и тънките отсенки на музиката му изчезват напълно. Тъмните и потайни тонове на френския стих „*Salut, demeure chaste et pure*“, които изказват едновременно мистерията на нощта и мистерията на любовта, отстъпят място на звучни и отворени гласни *o*, *a*, *u* в италианския текст и така се постига нещо декламаторно. „*Salve dimora casta e pura*“ звучи като бездушна тръба.⁷⁹ Ирационалното на гласните в оригинала не е отляно пра-

⁷⁷ Fr. Mauthner, ц. с., 106; Срв. мнението на П. Суге, по-долу.

⁷⁸ Ch. Baudelaire, La genèse d'un poème.

⁷⁹ Срв. M. Guyau, L'Art au point de vue sociologique, 316.

вилно в съответните вокали на превода, така че слушателят не може да свърже духа на музиката с духа на текста, който я придружава.

Като говори за музикалното в стиха на Шекспир, Чемберлейн застъпва гледището, че музиката може да липсва като особено изкуство у англичаните, но че тя е минала и звучи в произведенията на най-добрите им поети. „В немските преводи на Шекспир отпадат несъмнено крилата на тази музика, като се загубват хиляди звукови ефекти и като се убежда поразително рационализиране на израза. Колкото гениално и да е делото на Шлегел и Тук, колкото невероятно правилно и да е улучена граматическата линия, общият резултат означава забележително изтрезняване и отпоемизирване, които в отделния ред може да не се чувстват, но които променят значително впечатлението от оригинала.“ Губи се етеричното на езика, губи се всяка алитерация, асонанция и т. н., губи се главно особената внушителност на английската реч с всичко, което я прави език на екстазата. „Шекспир е най-съвършеният майстор, на всички степени и отсенки на музикалната изразителност в поезията“, завършва Чемберлейн.⁸⁰

Но вече Сервантес забелязва за превода на *Влюбеният Роланд* (Боярдо) от италиански на испански: „Отнето е тук много от първичната сила на поемата. Тази грешка правят всички онези, които превеждат римувани съчинения на груз език; защото, колкото труд и сръчност да полагат, те не достигат никога съвършенството на оригинала.“ Познато е недоволството на Гьоте, когато при опит

⁸⁰ H. St. Chamberlain, Lebenswege meines Denkens, 175 нм., 178.

да преведе сам стихове от английски на немски чувства как се губи „всяка сила и всяко въздействие“ на оригинала, щом се заменят ударните едносрични думи на английски с многосричните и съставни думи на немски.⁸¹ Всеки превод се оказва – по израза на Пушкин за въображаемия превод на писмото на Татяна в *Евгений Онегин* – „само отзвук бледен“.⁸² В най-благоприятен случай тук може да се говори за особен вид творчество, за някакво поетическо подражание, което свързва видения, чувства, мисли на автора с личните аналогични преживявания и езикови възможности на преводача. Но и тогава се предава главно съдържанието – при отказ от всички подсъзнателни реакции, с органическата инервация, зависима толкова от смисъла на текста, колкото и от неговите стилно-езикови елементи.⁸³

Прави са съображенията по тази точка на Пол Валери, когато, запитан за преводите на собствените си неща на един чужд език, забелязва: „Поемите, когато бъдат преведени, престават да бъдат произведения на тогава, който ги е писал. Съществува една психология на думите: във всеки език има интонация на звуците, на гласа, много неща, които не могат да се предадат чрез новия текст. Моите поеми са преведени на доста езици, дори на китайски. Но аз не мога да ги позная. Рилке ги преведе на немски; работата му е добра; но това е само нова версия на поемите ми, то не са моите поеми.“⁸⁴ Още по-рано такива наблюдения и такива

⁸¹ Eckermann, Gespräche, 30.III.1823; 3.I.1830.

⁸² Срв. Х. Левенсон, Избрани съчинения на А. С. Пушкин, II (1946), 8.

⁸³ Срв. по-горе.

⁸⁴ Срв. С. Coucidis, в Nouvelles littéraires, № 992 от 8.VIII.1946.

мнение откриваме у русина Фет, когато изтъква как в превода на едно стихотворение се губят, „тъй да се рече, всички климатически свойства и особености“ на оригинала. Има цяла бездна между чуждата дума изобщо и съответната в родното слово, така че напр. епитетът ореитрофоџ, с който Омир характеризира лъва, съвсем не съответства на руския „горовъзпитан“. Коренът трѣфо тук крие множество отсенки (тлъстия, храня се, живея, раста), за които е трудно да се намери нещо равнозначно в една дума на руски език, независимо от изнасяването на руското словообразуване и на руския слух чрез „горороген“ или „горовъзпитан“.⁸⁵ И в пълно съгласие с разбирането на руския поет е френският писател Леон Доде, когато намира, че не само при стиха, но и при добрата проза не е тъй лесно да се постигне сполучлив превод. „Да се вярва, мисли той, че един добър превод на Платон, Омир, Тукидид, Аристофан, Суетон и Тацит заменява самите оригинални текстове, е чиста глупост. Езиковата субстанция, етимологията и синтаксата на един автор са неизбежен носител на неговата интелектуална субстанция.“⁸⁶

Погледнем ли исторически на въпроса за естетическото въздействие чрез всичко алогично-звуково и непреводимо на речта, трябва да кажем, че то е проблема, поставена теоретически и практически отгавна. Предчувствие за това, което новоромантиците и символистите възведоха до програма, има вече у един критик с поетически темперамент, какъвто е предтечата на старите романтици в Германия, Хердер. Като се възхищава в сво-

⁸⁵ А. Фет, Два писма о значении древних языков (1867).

⁸⁶ L. Daudet, Etudes et milieux littéraires (1927), 31.

ите статии. *Върху немското изкуство* (1773) от баладите на Осиан и от народните английски песни, събрани у епископ Персу, той отбелязва техния подвижен танцов ритъм и тяхната езикова мелодичност – по-важни в неговите очи от смисъла, от съгържанието, тъй като там бил духът и силата на всяка поезия. Вземете, казва той, една от старите песни, вмъкнати у Шекспир или в друга някоя сбирка, „съблечете я от всичко лирическо на благозвучието, на римата, на разпоредката на думите, на тъмния ход на мелодията: оставете ѝ само смисъла и я преведете на един чужд език“ – няма ли да стане същото, каквото, ако разхвърляте нотите на един компонист или буквите от една страница? Къде са тук тоновете, къде мислите? Така и песента може да бъде разбрана като израз на едно настроение едва тогава, когато тя подейства върху нас със „звук, тон, мелодия, с всичко тъмно и неуменуемо, което като поток навлиза в душата заедно с песента“. Следователно, заключава Хердер, „колкото по-галец от изкуствената, научната мисъл, писменост и реч стои един народ, толкова по-малко за печат и за мъртви стихове в букви са създадени и неговите песни“ с всичко „живо, свободно, чувствено и лирически подвижно“ в тях. От тези извънлогически елементи на естествената песен, към които трябва да се прибави и „симетрията на звуците“, зависи нейната „чудодейна сила“, те са „стрелите на онзи див Аполон, които пронизват сърцата и приковават душите“. И тъкмо защото на книжната песен у неговите съвременници липсва тази сила, той се обръща с ентузиазма си към народните песни на първобитните племена в Европа или в Америка, готов да голабя чрез техния език „звук и ритъм“ досуц тъй скритата психология на колективния поет, както един французин, учите-

лят по танц Marsell, се гордее, че могъл да познае характера на човека само по гържане на тялото.⁸⁷

Гьоте, който е взел добър урок от наблюденията на Хердер, не закъснява да се покаже достоен изпълнител на толкова пророчески внушения. Освободен от класическата правилност на стиха, обърнал поглед към естествения език на народната песен и вложил патоса и живия си темперамент в първите си песни, той открива всичката мощ на свободния ритъм и на звуковата живопис, напр. в *Ganymed* (1774):

Wie im Morgenglanze
Du ringst mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswohne
Sich an mein Herz drängst
Deiner ewiger Wärme
Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!

Екстатичното настроение в духа на Вертеровото чувство за природата проличава тук не само в общата дикция, но и в своеобразното съчетание на гласните о-а, ü-i, ei-e, как и на тоново-меродавните съгласни срички r-l, gli, gla-glü, en-an и т. н. На такива чудни съответствия между емоционално и образно, на толкова нови, окъпани в хармония звуци попада Гьоте и в първата част на *Фауст*, в елегията *An den Mond*, та дори и в късната втора част на *Фауст*,⁸⁸ гдето напр. цели строфи загат-

⁸⁷ Herder, Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker (1773).

⁸⁸ Гьоте, *Фауст*, ч. II, „Peneios“, „Bergschluchten, Wald. Feis, Einöde“.

ват движения или покой в природата, карат ни да
чуваме вятъра в тръстиката и в клоните на гър-
бетата, да виждаме и чувстваме ландшафта:

Rege dich du Schilfgeflüster!
Hauche leise Rohrgeschwister,
Säuselt leichte Weidensträucher,
Lispelt Pappelzitterzweige
Unterbrochnen Träumen zu!...

Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht au Stamm hinan...

Изобщо поезията на Гьоте прави епоха не са-
мо с новите си мотиви, но и с изкуството да се
свързва всичко звуково-езиково със сетивно-пред-
метното и вътрешноподвижното. С оглед към ево-
люцията на стиха, при подчертана акустична
стойност на словото трябва да кажем, че интуи-
тивно головената от Хергер истина намира по-къс-
но и своето ясно психологическо обосноваване у ес-
тетици и критици, съгледали в изкуството на по-
ета не само образно-идейни ценности, но и нещо
ирационално, способно да раздвижва органически.
Гюйо открива „поетическото“ на стила едновременно
и в онава, което пряко се „казва и показва“ – образи,
мисли, чувства, – и във „внушителния характер“ на
самите думи, в звъна им, отгласа им в духа на слу-
шателя.⁸⁹ Според него „поезията е магия, която за
миг и зад една само дума прави да се появи цял
свят“. Теодор Майер смята „тоновата живопис“ на

⁸⁹ M. Guyau, L'Art au point de vue sociologique, 297 nm.

поема за твърде важно косвено средство при рису-
нька на картини и душевни състояния, чрез извик-
ване емоционално-сетивния елемент на съдържани-
ето. Напр. „съчетанието на високи и ниски, на тъм-
ни и остри експлозивни тонове“ в Шилеровия стих
„Und es wallet und siedet und braust und zischt“ дава
„непосредствен усет за необузданата, дива игра на
грозните стихии“.⁹⁰ Така и критикът-социолог Емил
Фаге, който търси предимно идеи в литература-
та, не остава глух за своеобразната музика на сти-
ха и съзнава всичката сила на метри и фонетични
особености, на удължено и ускорено темпо, на пъл-
ната с внушения за слуха и духа ни рима. При сти-
ховете на Юго

L'étang frémit sous les aulnes:
La plaine est un gouffre d'or
Où court, dans les grands blés jaunes
Le frisson de Messidor.⁹¹

C'était le grand cheval de gloire
Né de la mer comme Astarté,
À qui l'aurore donne à boire
Dans les urnes de la clarté.⁹²

Фаге се възхищава от изкуството на поета „да
се изказва с музикални фрази, да асоциира най-ин-
тимно звук с мисъл, да ни кара да разбираме тол-
кова с ухо, колкото и с дух и дори преди духът ни
да е схванал...“ Юго притежава усет за стойност-
та на думата сама по себе си, той знае, че звуци-
те имат своя физиономия и свой характер. „Бла-

⁹⁰ Th. Mayer, Stilgesetz der Poesie, 171.

⁹¹ V. Hugo, Chansons des rues et des bois, I, 7, 2.

⁹² V. Hugo, Chansons des rues et des bois, Prologue.

гогарение на това познаване музикалната стойност на гласната, съгласната и гумата той прави от един стих, дори изолиран, нещо като ритъм – не очаквания ритъм на стиха с неговото определено число срички, приятни за свикналото ухо, но един изразителен ритъм, който предава чувство или форма...⁹³ Но ето още един пример за изкуството на Юго да рисува шум, звуци, както те се раждат, повишават и замират, да рисува чрез гуми, които предават приближаване и отдалечаване на звука, неговата мекост и неговата сила, или неговата чистота и всичките му ефекти за слуха и чувството ни:

Ecoutez! – Comme un nid qui murmure invisible
Un bruit confus s'approche, et des rires, des voix,
Des pas sortent du fond vertigineux des bois.
– Et voici qu'à travers la grande forêt brune
Qu'emplit la rêverie immense de la lune,

On entend frissonner et vibrer mollement,
Communiquant aux bois son doux frémissement,
– La guitare des monts d'Innsbruck, reconnaissable
Au grelot de son manche où sonne un grain de sable;

– Il s'y mêle la voix d'un homme; et ce frisson
Prend un sens et devient une vague chanson.

.....
– La mélodie encore quelques instants se traîne
Sous les arbres bleuis par la lune sereine,
Puis tremble, puis expire; et la voix qui chantait
S'éteint, comme un oiseau se pose; tout se tait.⁹⁴

⁹³ E. Faguet, Dix-neuvième siècle, 236-239.

⁹⁴ V. Hugo, Première Légende; срв. E. Faguet, ц. с., 247.

Юго не си служи тук с никакви разсъдъчно усвоени средства, за да предаде впечатление от нещата чрез известен подбор на звукови съчетания; той попада неволно, по вродено чувство, на тази хармония и въвежда най-естествено желаните преживявания у читателя. Същото и у Бодлер. Откъм ритмични и звукови ефекти неговите сонети оправдават програмните му изисквания за едно изкуство, което интимно се рогее с музиката. Това се чувства напр. в *Spleen*:

Pluviôse, irrité contre la ville entière.
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux.

Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux;
L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.

Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,

Héritage fatal d'une vieille hydropique.
Le beau valet de coeur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts.⁹⁵

Еднакво близо до романтика Юго, до привърженика на чистото изкуство Бодлер и до символиста Верлен се чувства в тази точка и съвременният поет Пол Валери. Въпреки класическа техника, раз-

⁹⁵ Ch. Baudelaire, Fleurs du Mal, LXXVII.

съдъчен стил и картинност на образите мой, който се домогва до мечтаната от Маларме синтеза на поетическите средства, не пренебрегва „de rendre à la musique son bien“. В неговите *Charmes* се долавя на всяка стъпка ту съзнателно, ту несъзнателно търсене на съответствия между фонетични доминанти и психически образи или състояния. Веднъж той ни загатва съскането на змията чрез *s* и *i* звуци:

Il se fit Celui qui dissipe
En conséquence son Principe,
En étoiles son Unité.⁹⁶

Друг път Валери ни внушава гледката на гро-
бищата чрез *r* и *s* съгласни:

Amère, sombre et sonore citerne
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur.⁹⁷

Или фъфленето на вятъра чрез *m* и *r*:

Vous me le murmurez, ramures!... O rumeur déchirante.⁹⁸

И някои строфи са построени тъкмо с оглед на една или две звукови групи, които трябва да оставят желаното впечатление или настроение, желани психически резонанс дори мимо смисъла на думите:

Douces colonnes, aux
Chapeaux garnis de jour

⁹⁶ P. Valéry, Ebauche d'un serpent.

⁹⁷ P. Valéry, Cimetière Marin.

⁹⁸ P. Valéry, Narcisse.

Ornés de vrais oiseaux
Qui marchent sur la tour...⁹⁹

За цялата поема, от която е взета тази строфа и в която се откриват разнообразни музикални лайтмотиви на срички, съгласни и гласни (напр. ou, ai, e-i, d-l, ch-j и т. н.), критикът Ф. Лефевр казва с право: „Не можем да четем и особено да препро-
четем тази поема, без да бъдем обзети от чара – в дълбокия смисъл на думата, – който изтича от нея; думите се свързват и съпоставят; строфите се на-
гаждат по начин да имаме впечатление като че сме център на един светъл и магичен кръг, като че сме предмет на заклинание, от което не можем да се изтръгнем.“¹⁰⁰ Така и за друга една поема, тъй ениг-
матична за някои читатели откъм идейни разви-
тия: „La Jeune Parque“ е още отначало и преди всич-
ко цяла симфония; не е нужно да се търсят в нея философски или метафизични тънкости, за да се ха-
реса; стига да се вслушате в резонанса у вас на стиховете ѝ, и вие ще се възхитите.“¹⁰¹ Коменти-
райки тези и други неща от Валери, критикът Ла-
фон намира, че бляскавите гласни *a*, *o* отговарят на звънливия шум и на силната светлина, а симбо-
лично – и на гордостта или величието; че ясните гласни *i*, *u*, *e*, *eu* изразяват ромона на ручея, леко-
тата и бързината, а в духовен смисъл – меката или иронична веселост; че *i* предава в дадена стро-
фа сардоничния смях, а *u* в друга строфа – небесна-
та синева, лунния блясък или песента на свирка-
та. При алитерацията, също обикната от поема,

⁹⁹ P. Valéry, Cantique des Colonnes.

¹⁰⁰ Fr. Lefèvre, Entretiens avec P. Valéry, 264.

¹⁰¹ Fr. Lefèvre, ц. с., 317.

р предава впечатлението на упорство, s – на нещо копринено-меко, l – на изящество и леко̀та, n и m – на изнеженост и бавност и т. н. Но в действителност музикалната техника на автора знае безброй отсенки, които не могат да се класифицират: звуците се кръстосват най-разнообразно в своите поража̀телни хармонии.¹⁰²

Погобно инстинктивно знание за съответствието между определени нагледни или настроенни и определени звукови или ритмични групировки може да се открие дори у поети, против които се оплъчваха апостолите на една чисто музикална поезия. Няма съмнение напр., че у Ередиа, парнасиста, ние лесно ще доловим органическа връзка между образи или картини и оркестрация на гласните, тъй като той чувства отлично тайната хармония на звуци и на багри и се домогва до илюзии за предмета чрез магията на речта. „Авторът на *Трофеи*, пише Анри Бордо, си служи с музиката на думите, за да скулптира и да рисува. У него видението за предмета се превежда в тоналност; картината, доловена чрез въображение, отговаря съвсем точно на ритмите и на особените звуци... И той трябва понякога да преработва един сонет с редки и изящни рими и чудна форма само защото съвкупността на словесните хармонии не отговаря тъкмо на неговите видения.“¹⁰³ Стихът на Ередиа е тъй звучен и изразителен, както стихът на Юго или на Леконт де Лил, които също успяват да намерят думите с блясък и ритмите, способни да отгласят вълните на душата.

¹⁰² A. Lafont, Valéry, 244-250.

¹⁰³ Henry Bordeaux, *Ames modernes*, Paris, (1912), 128.

6. РУСКА И БЪЛГАРСКА ПОЕЗИЯ

Като художествена интуиция, а не като традиционен и механически принцип трябва да се чувства всяка живопис и всяка психична изразителност на звуците. Това изкуство е нещо крайно индивидуално и то не се учи. То е при това присъщо в различна степен на поетите и ако у едни силата на изображението почива главно в съдържанието само по себе си, у други тя може да се дължи, между друго, на формата, на материала, на обработката на словото. Дори при употребата на заветвани от дълга традиция метри и разни формални елементи на стиха пак опитното ухо може да различи винаги коя ритмична комбинация или езикова мелодия характеризира даден автор. Техниката на ямби, александрини, сонети и други стихови цялости е нещо крайно отлично от поет до поет, досущ както и чисто идейното или емоционалното, и тъкмо тези формални особености са сигурно указание за своеобразна творческа физиономия. Да не се държи сметка за тях значи да се пропусне едно важно свойство на поетическия талант.

Белински, големият руски критик, характеризирайки новата насока на стиха у Пушкин, която го прави истински национален поет, изтъква между друго обаянието, което добива за ухото „романтичната игра“ с римата, както и звуковата оркестрация. „Все акустическое богатство, вся сила русского языка явились в нем в удивительной полноте; он нежен, сладостен, мягок, как ропот волны, тягуч и густ, как смола, ярк, как молния, прозрачен и чист, как кристалл, душист и благоуханен, как весна, крепок и могуч, как удар меча в руке богатыря. В нем и обольстительная, невыразимая прелесть и грация, в нем ослепительный блеск и кроткая

влажность, в нем все богатство мелодии и гармонии языка и рифма, в нем вся нега, все упоение творческой мечты поэтического выражения.¹⁰⁴

В тези качества на стиха Селински вижда „тайну нафоса всей поэзии Пушкина“; и тях той изтъква в противоположност към стиха у предходниците на Пушкин, лишени от усет за естетическата стойност на словото или поне ненадарени с такъв усет в същата степен, която достига авторът на *Руслан и Людмила*. „Это стих, который дается талантом и вдохновением, а трудом только совершенствуется; стих который, как тело человека, есть откровение, осуществление души-идеи; стих которому нельзя выучиться, нельзя подражать“...¹⁰⁵ Като изтъква по-нататък как Пушкин подзема изхабения от руските епичи и трагичи на доброто старо време шестстъпен ямб и как той „воспользовался им словно дорогим паросским мрамором, для чудных изваяний, в димых слухом“, Белински привежда *Нереида* и съветва: „Прислушайтесь к этим звукам...“

Я верю, я люблю: для сердца нужно верить.
Нет, милая в ней: желаний томный жар
Скрытый меж дерев, едва я смел дохнуть;
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую, как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.¹⁰⁶

Цитирал това юношеско стихотворение, Белински продължава „Акустическое богатство, мело-

¹⁰⁴ В. Белинский, Сочинения Ал. Пушкина, статья пятая (1844).

¹⁰⁵ В. Белинский, ц. ст. от 1844.

¹⁰⁶ Пушкин, „Нереида“ (1820).

дия и гармония русского языка в первый раз явились во всем блеске в стихах Пушкина. Мы не знаем ничего, что могло бы в этом отношении сравниться с этою пьескою:

Я верю: я люблю: для сердца нужно верить.
Нет, милая моя не может лицемерить;
Все непритворно в ней: желаний томный жар
Стыдливость робкая, харит безценный гар,
Нарядов и речей приятная небрежность
И ласковых имен младенческая нежность.¹⁰⁷

И същото гледище поддържа големият критик по отношение на прозата на Лермонтов в *Герой нашего времени*. „Каждое слово так бесконечно, значительно, так глубоко-знаменательно, дышит такою поэтическою жизнью, блестят таким роскошным богатством красок...“¹⁰⁸

Едновременно с Белински и по негов пример Гогол прави в 1845 г. опит да очертае индивидуалността на руските поети с оглед на техния език, на тяхното стихотворно „благозвучие“. Като забелязва, че надали в друга някоя литература поетите са показали „такое бесконечное разнообразие оттенков звука“, което, разбира се, е наивно предупреждение, той дава следната характеристика на големите руски лирици:

„У каждого свой стих и свой особенный звон. Этот металлический, бронзовый стих Державина, которого до сих пор не может еще позабыть наше ухо; этот густой, как смола

¹⁰⁷ Пушкин, „Дориге“ (1820).

¹⁰⁸ В. Белинский, статья за Лермонтов от 1840.

или струя столетнего тока¹⁰⁹ стих Пушкина: этот сияющий, праздничный стих Языкова, влезающий как луч в душу, весь сотканный из света; этот облитый, ароматами полудня Батюшкова, сладостный, как мед из горного ущелья; этот легкий, воздушный стих Жуковского, порхающий, как неясный звук золовей арфы: этот тяжелый, как бы влачащийся по земле стих Вяземского, проникнутый подчас едкой, щемящей русской грустью – все они, точно ранозвонные колокола или бесчисленных клавиш с одного великолепноного органа, разнесли благозвучие по русской земле.“ И Гоголь, предавайки субъективно то чувство за език и темперамент на поетите, поясняя наставнически: „Благозвучие не так пустое дело, как думают те, которые незнакомы с поэзией. Под благозвучие, как под колыбельную, прекрасную песню матери, убаюкивается народ-младенец еще прежде, нежели может входить в значение слов самой песни. Оно так же бывает нужно, как во храме куренове кагильное, которое уже невидимо настраивает душу к слышанью чего то лучшего еще прежде, нежели началось самое служение.“

Сравнението на Гоголь сполучливо подсеца за всичко ирационално, за всичко музикално и сетивно-емоционално на стиха. То дава повод на големия реалист за такава апотеоза на руския език: „Еще тайна для многих этот необыкновенный лиризм... сам необыкновенный язык наш есть еще тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он безпределен и может, живой, как жизнь, обогащаться ежеминутно...“¹¹⁰

Много по-определено, и то от становище на ег-

¹⁰⁹ Токайско вино.

¹¹⁰ Н. Гоголь, Выбранные места из переписки с друзьями, XXXI.

на поетика, която смята ритъма като първооснова на творчеството, а-римата, асонанциите и алитерациите като негови елементи, подхваща въпроса критикът-учен Бицили. Разглеждайки версификацията на Пушкин, с всичко индивидуално на ритмичната фигура и на звуковата инструментация, той привежда сонета *Поэту* в такъв вид:

Поэт не дорожи – любовью народной:
восторженных похвал – пройдет минутный шум;
услышишь суд глупца – и смех толпы холодной,
но ты останься тверд, – спокоен и угрюм.
Ты – царь. Живи один; – дорогою свободной
иди, куда влечет – тебя свободный ум...

Подчертал така всичко докрая, критикът разяснява:

„Легко заметить, что здесь имеются определенные звуковые „симпатии“ у большинства первых полустихий груг к гругу, с одной стороны, и у большинства вторых – с гругой, и их взаимные контрастирования, с одной стороны – дорожи, один, оценить; похвал, глупца, наград, пускай; алтарь, тверд, влечет; с гругой, – во вторых полустихиях явное преобладание звука *о*; подкрепление рифм на *у*... продолжающимися по завершению четверостиший такими же короткими, глухими, тяжкими ударами: суд, труг: ассонансы по отношению к четырем рифмам на *у*... Ритм следует за „смыслом“: в первом из этих стихов художественной идеей является неспешное творчество; во втором – примирение с толпою („детская резвость“ после суда „глупца“). Поэт творчески преодолел свой гнев и успокоился.“¹¹¹

¹¹¹ П. Бицили, Этюды о русской поэзии, 156 нт.

Все така и детайлно, съпоставяйки форма (т. е. ритъм) и идея, анализира Бицили и други стихотворения на Пушкин, за да изтъкне дълбоко символичното значение на езиковите и метрични особености. В това отношение Пушкин не прави изключение от общото правило на поетическото творчество и уместно привежда Бицили като доказателство за това, че дори италианецът Ариосто, у когото всичко логическо е подчинено на музикалното и който може да бъде четен не само заради трогателните епизоди, но и заради насладата от чисто звуковото, хармоничното на стиха. Ненапрасно Бенедето Кроче изтъква, че дори онези стихове на *Орlando*, в които няма нищо друго освен изброяване на собствени имена, също тъй могат да очароват слуха ни и да вълнуват сърцето ни.¹¹²

Българската поезия още от момента, когато почва да се чувства като самостоятелно национално творчество, а не като рабско и несръчно подражание чрез някакъв неформален книжовен орган, показва качеството, което сочим в другите литератури. Вече у Ботев ние се натъкваме на силно развито чувство за красота, сила и изразителност на ритмичното слово. У него четем:

... и пот от чело
Кръвав се лее над камък гробен;
Кръст е забит в живо тело,
Ръжда разяда мозгани кости,
Смок е засмукал живот народен,
Смучат го наши и чужди гости.¹¹³

¹¹² П. Бицили, ц. с., 24.

¹¹³ Ботев, Елегия (1870).

И пляснат с ръце па се прегърнат,
И с песни хвъркнат те в небесата, —
Летят и пеят, горде осъмнат
И търсят духа на Караджата.¹¹⁴

Ех, мой дядо, тежко време!
Ралото се едвам влечи,
И след него сееш семе.
Пот от чело, град от очи!¹¹⁵

Жертви ли иска? Исква овчарът,
Гладното гърло, попът пиени,
Както от тебе народе, царят
Иска за своите гнусни хареми.¹¹⁶

Да се говори за характерното на тези ритми и звуци и за тяхното емоционално въздействие, на помощ на което дохожда и смисълът, е трудно. За разбиране на словото с неговите музикални качества е необходим толкова естествен усет, колкото и култура на духа. Онова, което може да се каже тук, без да се изпада в една шаблонна звукова интерпретация, подобна на алегорическите тълкувания с всичката тяхна непоетическа определеност, е, че гласни и съгласни, както и цели срички, са тъй щастливо, макар и неумишлено разпоредени, че словото само загатва настроения и неща, осланяйки се най-тясно на породените от тях вътрешни вълни.

Каква тясна хармония има между групите *кръ*, *гра*; *ръж*, *раз*, *глож*; *смук*, *смок*; *кос*, *гос*; *ел*, *ал*, от

¹¹⁴ Ботев, Хаджи Димитър (1873).

¹¹⁵ Ботев, Загаде се облак тъмен (1873).

¹¹⁶ Ботев, Гергьовден (1873).

една страна, и предметите, за които е дума, от друга, именно кърви, кръстове, гробове, ръжда и кости на народа, това може да почувства всеки читател с що-годе развит слух и отзивчива душа. Всичко твърдо и режещо на групите *кр, гр, рж, рз*, всичко злобещо на повторението *смук*, всичко меко на *чел* и *тел* стои във видима, макар и тайнствена успоредица с изобразяваните или загатнатите неща и отношения. И така в другите примери ние имаме за хвъркането – широкото и повдигащо *пле, пре, пес, бес*; имаме проточеното и рисуващо бавно движение на ралото *е* в „след него сееш семе“; краткото *с*, все там, за сеенето; отвореното *а* на *иска, глад, как, цар, хар*, за да се пробуди илюзия на „искане“, поради което и *иска* се повтаря три пъти; и енергичното *у* в групата *гнус*, с което твърде грастично е изказано основното чувство на отвращение и презрение... Но, повтаряме, нищо строго определено, нищо математически ясно и еднакво за всички, нищо, което може да се схване като външно усвоена процедура за характеристика чрез словесно-акустическия материал, не бива да се търси тука и изкуството да се загатва лежи под линията на съзнанието, бидейки само в най-условен смисъл и само откъм малко свои страни достъпно за теоретически безпогрешно тълкуване.

У Вазов имаме доста примери от това изкуство. Вместо многото ето само два:

Намусен висне небосвода.
Кат мисъл черна върху нас,
Мълчи умрялата природа,
Сковал я зимен сън и мраз.¹¹⁷

¹¹⁷ Вазов, Поля и гори: „Тор“.

Ето вечерният час.

Огненият заник изпраца на нас
Своята сетня, приветна усмивка,
Тихо природата иска почивка
В сладка умора и нега и страст...

Ето вечерният час.

.....

Всичко утихва, мечтай.

Млъкват и ветри, и песни, и лай;
Само ручейката хладна ромони
В мрака под тъмни нависнали клони,¹¹⁸
Звездното небе безмълвно сияй:
Всичко утихва, мечтай.

Цяла природа почива.

Млъква гората, полето заспива.
Ангел невидим в надземният шир
Плува и носи услада и мир,
Всичко в едно дихание слива:
Цяла природа почива.¹¹⁹

Никой не би отказал, че в тези свои ранни стихотворения (1883 г.) Вазов е дал два великолепно примера за живопис с тонове, каквато по-добра едва ли може да се отбележи у нас. Картините на скована от мраз природа и на заспала в нега лятна вечер се внушават на слушателя толкова чрез образи, едва-едва набелязани (заник – ромон – тъмни клони – безмълвно небе – ангел невидим), колкото и чрез сложна гама от звуци, свързано чудно с настроението, с вътрешния тембър на онези образи.

¹¹⁸ В първата редакция тези два реда гласят:
Само ручейката хладна барбочи

В мрака белеят се гробните плочи.

¹¹⁹ Вазов, Поля и гори: „Вечният час“.

Такива примери намираме и у други Вазови съвременници. Така у К. Величков, който не показва особен усет за поетически-формалното, четем тези редове, преведени от Милвоа:

... Усетих в гърдите
Дъхът студени на смъртта;
Като съм минаха младините.
Като съм мина ми пролетта.
Калете вий листа; калете,
Затрулайте печалний път.
Та мойта майка да не сети
Къде кости ми ще лежат.¹²⁰

Алитерацията тук се долавя лесно с нейните *с, м, н, п* и *к*, които последователно или комбинират засилват откъм чисто евфонична страна представите и настроенията за смърт, за преминала младост, за капнали листа, за печален път, за сирота майка и за гроб.

Кирил Христов знае също тези ефекти на звуковата хармония и на изразителните словесни групи:

Мяркат се в утрenna грамка унесени
Сини галечки гори,
Ясни лазури, върху им навесени,
Пурпурен блясък покри.¹²¹

Групите *ер-ре, не-ни, се-си, ур-ру* се осланят тук тъй органически на виденията, както в следните редове съгласната *п* образува звуков лйтмотив на настроението:

¹²⁰ К. Величков, „Капналите листа“ (Милвоа).

¹²¹ К. Христов, Избрани стихотворения: „В зори“.

Когато първи път ми моят бог пошълна:

„Певец си ти, за песни призован!“ -

Нима показва ми той път с цветя пошлан,

Та от предчувствие зло сърце ми не изтрълна?¹²²

Христов има съзнание за тази страна на своите произведения – за онази „скрита мелодия“, както се изразява той, която не е толкова размерът, правилното редуване на ударени и неударени гласни, колкото „движението на едни или други звукове, на тъмни или светли – тъмни *ш-та*, светло *ч*“.¹²³ Интересно е, че още преди да се гоиде до словесен израз, тази звукова страна вече съществува и че тя „носи със себе си определени цветни впечатления“, определени цветни тонове, съобразно с мотива и предмета. Не само в горещината на творческия процес, но и по-късно, вече при студено настроение и напълно разсъдъчна обработка на готовото е меродавна тази поетическа фонетика. Формалното или по-право словесно-материалното съвършенство на стихотворението се явява от таква значение при обработка и преработка, от каквото е и подборът на епитети, търсенето на нови фигури и т. н.

Но особено интересно в изповедта на поета се явява наблюдението за осезателна асоциация между звук и вторични цветни впечатления, за което имаме вече случай да говорим.¹²⁴ Някои художници именно долавят в зависимост от продуктивното си настроение и от роенето на думите известни багри, имат хроматични видения към слуховите си

¹²² К. Христов, Избрани стихотворения: „Станси“.

¹²³ Вж. по-горе.

¹²⁴ Вж. по-горе.

представи. „Твоите устни са червени“, говори Саломе у Оскар Уайлд на пророка Йоханаан – „les cris rouges des trompettes qui annoncent l'arrivée des rois et font peur à l'ennemi ne sont pas aussi rouges“. Възможно е тези „червени крясъци“ на тропнетите да са само метафора, но факт е, че Лудвиг Тук по собствен опит поддържа: „Багри и тонове са неразделни, едното притегля магнетически и неотразимо другото към себе си.“¹²⁵ Някои отиват дори готам, че се опитват да открият правилно съотношение между звуци и багри. В своя известен сонет *Гласните*, който захваща със стиха:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...,

Ренбо вижда А-мо камо „noir corset velu des mouches éclatantes“, Е-мо камо „candeur des vapeurs et des tentes“, У-мо камо „pourpres, sang craché, rire de lèvres belles“ и т. н.¹²⁶ Възможно е този поет да си спомня за *Съответствия* на Бодлер от 1857 г., гдемо са головени „des forêts des symboles“ в природата и гдемо се изтъква взаимното проникване на аромати, багри и звуци:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens;
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.¹²⁷

¹²⁵ Срв. Ottokar Fischer, „Über Verbindung von Fabre und Klang“, Zeit schuift für Aesthetik, II, 501 нм.

¹²⁶ Arthur Rimbaud, „Voyelles“.

¹²⁷ Ch. Baudelaire, Fleurs du Mal, IV: „Les correspondances“, срв. по-горе.

Но възможно е също Ренбо да е чувал за т. нар. цветен слух (audition colorée, Farbengehör) на научната психология и да кокетура с подобни измислени халюцинации у себе си, поради което и сонетът му да не представя нещо повече от една любопитна псевдоанализа. Така и романтици като Новалис, Арним, Брентано и др. по-рано говорят по примера на Лудвиг Тук за „звучащи багри“ и „светещи звуци“, без да е това у тях нещо по-друго от литературна мода. Известни са обаче реални случаи на цветни впечатления, предизвикани от вокали, при което, изобщо взето, *е* и *и* пробуждат светли багри, *а* и *о* – средни, *а* *у* – тъмни багри; съгласните почти не знаят такива явления, т. е. „фонизми“. В замяна едва-едва се срещат случаи, гдемо цветни възприятия отлъчват тонови явления, т. нар. „фонизми“. ¹²⁸ Ето защо сигурно е, че все пак има поети с действителен цветен слух, за които такива асоциации са несъмнени факти, а не преструвки. Такъв е случаят с Алфред де Мюсе напр., който без всеки умисъл да си придава изкуствена мистериозност разказва в едно свое писмо колко бил сърдит, когато трябвало да доказва при един спор, че *fa* било жълто, *sol* – червено, *сопраното* – русо (*blond*), *контраалтът* – тъмен (*brune*): за него тези неща се разбирали от само себе си.¹²⁹ По същия начин може да се вярва и на Т. А. Хофман (който знае всевъзможни илюзии), когато говори в своя *Катер Мур* за сини и морави тонове.¹³⁰ За повечето поети това не е тъй обаче; хроматическите видения като ехо

¹²⁸ A. Messer, Psychologie, Berlin, (1914), 132.

¹²⁹ Срв. A. Barine, A. de Musset, 115.

¹³⁰ Срв. примери у Wallaschek, Psychologie und Pathologie der Vorstellung, 156 нм.

на вътрешни слухови възприятия са нещо по-рядко, макар и не аномално. Тяхното обяснение трябва да се търси може би там, че емоционалният тон на акустическата представа извиква понякога емоционалният тон на съответната цветна представа, чрез което се възпроизвежда по асоциация и последната, макар да не е загатната пряко.¹³¹ Факт е за всеки случай признанието на всички „цветни слушатели“, че техните видения са толкова по-живи, колкото повече са заинтересувани и възбудени за нещо, т. е. колкото по-голямо е емоционалното им възбуждение.¹³² Доколкото е прав Бьолер,¹³³ като отхвърля теорията за случайни асоциации – и той изтъква, че „фонизмите“ били повече сетивни данни, отколкото представи – и като приема, че на едно сетивно гразнене мозъкът реагира с възбуждения и в другите сетивни центрове, без тези вторични усещания да изтъкват всякога в съзнанието, остава неразяснено напълно, тъй като изобщо въпросът за „синестезиите“, т. е. за появата на вторични усещания в различни области, не е решен още задоволително.

Като Ботев, Вазов и К. Христов музикален слух има и Яворов. Не само цитираните вече *Великден* и *Благовещение*,¹³⁴ но и много други стихотворения у него показват явни следи от музикално настроение, което се долавя и от самия поет. Когато му се посочваха богатите асонанции и алитерации в стих. *Май* и беше питан давал ли си е сметка за тази

¹³¹ H. Maier, *Psychologie des emotionalen Denkens*, 97; A. Messer, ц. кн. 135.

¹³² Wallaschek, ц. с., 165.

¹³³ E. Bleuler, „Zur Theorie der Secundär-Empfindungen“, *Zeitschrift für Psychologie*, Bd. 65; срв. A. Messer, ц. кн., 132 нм.

¹³⁴ Вж. по-горе.

живопис чрез звуци, той отговаряше: „Аз съм се домогвал до музика, музиката се постига по този начин – но как става това, не съзнавам. Анализи от този род не правя.“¹³⁵ В други случаи той ясно чувства как самото продуктивно настроение, лишено от по-активен елемент, от образи, от фабула, „изхожда пряко от дълбочината на душата като мелодия без ясен смисъл“¹³⁶. Било, че се касае за точни нагледни, за определени зрителни възприятия, било, че се предават чрез слово най-тъмни абстракции и чувства, всякога този поет показва особено умение да съгласува съдържание с форма и да прокара някаква поразителна успоредница между образ или идея и ритмично-звукови елементи. Той се отличава с необикновена власт над словесните съчетания и заразява духа ни със своята звукова симболика. Четете напр. тази химна на пролетта, с нейните светли и жизнерадостни акорди:

Радост-пролет! Слънце грей,
Златен клас на нива зрей;
По ливади злакът млади
Росен лей брилянт-сълза;
Бог въздъхне – вятър лъхне,
Вий се къдрава лоза.¹³⁷

Не стига всичката тази оркестрация на вокали и съгласни, както и на сричките – със своеобразните съпоставки на а-о, е-и и т. н. или на рала, ро-л и т. н., – авторът си служи с вътрешни ритми, които засилват певущото и звучното на сти-

¹³⁵ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 12.

¹³⁶ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 25.

¹³⁷ П. К. Яворов, Подир сенките на облаците: „Май“.

ховете. По-еднообразен, но не по-малко внушителен е той при едно тихо утринно настроение (*в Градушка*), изтъкнато от л-мотив:

Наблизо татък чук играе
И наковалнята отпъва.
А сутренник полъхва леко
И звън от хлопки издалеко
Донася в село; стаго блее.

На смяна на това настроение иде тутакси оживеното, борческото:

Навсякъде живот захваща.
И ето вече слънце грее
И на земята огън праща.¹³⁸

В *Благовещение* се натъкваме на контраст между *у*, *л* звуци на вътрешно угнетение и *ъ*, *р* звуци на жизнерадост вън заедно с рисунъка на камбанен звън чрез *з*, *н*;

Душата ми бленува и мъмчи –
И тихо капят съмзи от очи:
Аз слушам празнично тържествен звън
През утрин сън, – уви през сън.

В *Царица на нощта* е достигнат върхът на Яворовото изкуство като версификатор, който знае тайната сила на рима, ритмичен строеж и комбинация на звуци,¹³⁹ който чувства тяхната символична или изразителна стойност и който не се връ-

¹³⁸ П. К. Яворов, ц. с., „Градушка“.

¹³⁹ Срв. очерка ми в Български писатели, т. VI (1930), 93 нм.

ща вече към опитваната по-рано ономапония с нейните рискувани *гън-гън*. Той е разбрал, че тази съзнателна игра лесно може да бъде схваната от другото като крайно не poetична, макар у самия него да се натъкваме на сполучливи примери за предаване на шум и звуци:

– Трак-чук, жан-жин, прака-чука! –
Наковалнята възглася
И духалото се пука:
Дъха, пъха и приглася.
.....
– Жжин! чука-прака...
.....
– Звън-вън, прака-мрак!¹⁴⁰

Но такива опити могат да увлекат до опасна звуково-poетическа мимика, гдето вече отсъства спонтанното словесно творчество и налице е една маниера, чужда на здравия усет за езикова изразителност.

7. ГРАНИЦИ НА ЕЗИКОВО-МЕЛОДИЧНОТО

Няма да привеждаме повече примери за едно изкуство, което е твърде всеобщо, за да не остане незабелязано дори от „кастрати на слуха“, след всичко изтъкнато дотук.

За критиците и естетиците впрочем трябва да се каже, че не всички са били в състояние да се възмогнат до истината, затрупвайки непосред-

¹⁴⁰ П. К. Яворов, ц. с., „Калиона“.

ственото си чувство за художественото с традиционните мъдрувания върху тайната на поетическото въздействие. Само някои от тях в миналото и малцина в настоящето са поглеждали на нещата, без да си турят очилата на Лесинг или без да повтарят абстракциите на метафизичната поетика. Между тези малцина може да бъде причислен един такъв критик със значителна поетическа интуиция, какъвто е Белински. От съвременниците трябва да посочим и психолози като Дилтай¹⁴¹, литератори като Маутнер,¹⁴² филолози като Зиверс,¹⁴³ за да не говорим за останалите. Техните разяснения образуват добър коментар към общата характеристика, дадена от Маколей за Милтон: „Поезията на Милтон действа като магическа формула. Нейното достойнство лежи не толкова в явния смисъл, колкото в скритата ѝ сила. Промени ли се строежът на изречението, постави ли се някоя сродна по значение дума, магията губи своята власт; опита ли се някой с променения стих, нему ще се случи същото, каквото и на Касим в *Хиляда и една нощ*, който вика напразно: „Пшеница, отвори се!“, „Ръж, отвори се!“¹⁴⁴, защото вратата е послушна само за магическата формула „Сезам, отвори се!“ И защото – трябва да добавим – има тайнствена, но реална връзка между звук и съдържание, между думи и образи, така че не само това, което се разбира, но и това, което се чува, добива важност, особено при поетическото слово, където

¹⁴¹ Dilthey, 6 Philosophische Aufsätze E. Zeller gewidmet (1887), 441.

¹⁴² Fr. Mauthner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 106.

¹⁴³ E. Sievers, Über Spuachmelodisches in der deutschen Dichtung. Neue Jah bücher für das Klass. Altertum IX (1906), 53 nm.

¹⁴⁴ L. Kellner, Englische Litteratur, 91.

редом с представата идат редица внушения, дадени извън точното „значение“ на думите. Още Паскал със своята философска проникателност долавя тази стойност на словото и бележи: „Един и същ смисъл се мени според думите, които го изразяват. Смисълът получава своето достойнство от думите, а не те от него.“¹⁴⁵ Коемо, иначе погледнато, ще рече: не само истината, но и начинът на изказване влиза в сферата на естетическото въздействие, така че всичко покрай мисъл и представи, което е дело на формата, на ритъма, на звуковата игра и т. н., има също поетическа стойност. И ако тук умишлено оставяме настрана чисто формалните свойства на прозаическата и стихотворната реч, тъй като тяхното място е в една литературна морфология, толкова по-важно е да изтъкнем внушението, което изхожда от звука на думата.

Несъмнено, нужни са тук две ограничения, за да се постави проблемата на езиково-мелодичното в нейното правилно осветление. Първо, поезията не е и не може да бъде в онзи смисъл едно предимно акустическо изкуство, в който я разбират симболистите от типа на Верлен или Стефан Георге. Последният именно мисли: „Не смисълът решава за стойността на поезията; иначе тя би била мъдрост, ученост, но формата, т. е. онова дълбоко възбуждащо (tief Erregende) в размера и в тоновете, чрез което майсторите на всички времена се отличават от подражателите“. Да усвоим това гледище би значило да игнорираме в творческия процес всяко друго освен ритмично-мелодичното и да сведем всяка поезия към едно просто развлечение с тонове, лишено от съдействието на духовни сили, как-

¹⁴⁵ Pascal, Pensées, изд. Ch. Louandre, гл. IX, 214.

вито са въображението и разумът. И несимволисти си дават сметка за значението на ритмично-мелодичния момент в никнешото или готовото произведение; и те, когато поускат да си уяснят научно същността на творческия процес, са длъжни да вземат във внимание вътрешния ритъм и онази словесна оркестрация, която предхожда разпоредбата на думите по ясен смисъл. Ето защо един лирик с голяма способност за самонаблюдение, какъвто е Ернст Вебер, пише: „Елементите, с които „работи“ поетът, спадат към царството на слуха. Това са акустични обекти: звуци, тонове, шумове, произведени чрез органите на човешкия глас. Идеиния характер, възможността за логическо тълкуване на тези акустични посредници, можете да оставите тук настрана. Ние имаме работа преди всичко с тонове и шумове, а не с думи и изречения.“¹⁴⁶

Но щом си уясним тази алогична страна на словесното изкуство, ние сме принудени да минем към една „идейна“ анализа, за да изтъкнем и в съдържанието всичко онова, което е съществено за поетическото вживяване. Там ние се движим вече не в царството на слуха, а в това на духовното, на помисленото и почувстваното. И твърде сполучливо е сравнението на Белински, който, след като величае мелодията, акустиката на Пушкиновия стих, забелязва основателно: „В этом отношении, стих Пушкина можно сравнить со красотою человеческих глаз, оживленных чувством и мыслью: отними у них оживляющее их чувство и мысль – они останутся только красивыми, но уже не божественно прекрасными глазами.“ Една поезия по вкуса на последователните символисти е тъй невъзможна,

¹⁴⁶ E. Weber, Die epische Poesie, 56.

тъй студена и безсъдържателна, тъй отричаща истинската природа на поетическото творчество, както е и една музика по вкуса на древните римляни, които ценят само това, което е по думите на музикалния историк Амброс „приятно да се слуша и забавлява ухото“. Още Хердер обаче възкличава-ше при всичкото признание на ритмично-музикалното: „Да ни пази музата от една гола поезия за ухото!“¹⁴⁷ Шопенхауер също тъй предпазва от тази „Klingklangspoesie“, както тя вирее на всички езици, с това „почти пълно отсъствие на смисъл“, и посочва примери в китайската литература, гдето предназначенията да се пеят стихове (в някои грами) били понякога тъй тъмни откъм значение, че едничката им цел сякаш била да галят ухото.¹⁴⁸ А Сент-Бюв, който посреща с одобрение дебюта на Верлен и оправдава дори приведеното по-горе стихотворение от него, с всичката му смела безсмисленост, не се съдържа да не посъветва ревностните му приятели, които искат да го загминат: „Стихът, звукът не е нито мрамор, нито камък за резба: това бих го рекъл и на Готие дори“¹⁴⁹ – на Готие с неговата способност към оптически и ритмически ефекти, които оставят на по-заден план идейно преживяното и чувството.

Критикът Пол Суге, като взема повод от френския превод на стиховете на Г. Д'Анунцио и като изтъква трудностите да се предаде на чужд език чисто звуковата стойност на оригинала, отхвърля теориите на René Ghil за словесна инструментация, отишли до комични крайности. И той мисли:

¹⁴⁷ Herder, Über schöne Literatur und Kunst, II.

¹⁴⁸ Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, II, Kap. 37.

¹⁴⁹ Sainte-Beuve, писмо до Верлен, 20.XII.1866.

„Каквато и да бъде насладата от играта с отсенки и тонове, от алхимията на цветния слух според А. Ренбо, от звъна на рими, асоциации и алитерации поетическата красота се крие преди всичко в концепцията и в чувството, в блясъка или тънкоостта на образите, в разпоредбата и ритъма на израза, който не зависи единствено от словесната материя. Едно изречение не е само агрегат от светли или звучни хармонии: то трябва да има и смисъл.“¹⁵⁰ Съвременният мемоарист, романист и критик Леон Доге, който се отнася скептично към крайните прояви на това, което той нарича „*dés-intellectualisation*“ у Ренбо, забелязва: „Аз не виждам по силата на кой закон, хаотичен, хиперромантичен и чудноват, всяка интелектуална същина трябва да бъде отказана на лирически или епически възторг, като се превърне този възторг в бърканица от звуци или в словесен порой. *Трофеите* на Ерегуа са гостатъчни, за да покажат колко струва една система от поеми единствено за око и ухо и откъснати от всяка мисъл.“ Трябва да се постави все пак в една поема нещо, което да бъде за читателя повече от сетивен трепет, повече от пластичността на фалшив мрамор, която вледенява напр. стиховете на Леконт де Лил, тъй като без такова съдържание не може да се мисли „по-напразен наниз от кагансирани срички“¹⁵¹. Поетът не е само живописец и ковач, както вярват парнасите от школата на Готие; нужна му е искреност, искреността на Бодлер, когото Доге поставя на върха на съвременната поезия. И ако Юго на *Con-*

¹⁵⁰ Paul Souday, Les Livres du Temps, I série (1929), 104-105.

¹⁵¹ Leon Daudet, Charles Maurras et son temps (1930), 29.

templations знае такива акценти на скръбта, предизвикани от смъртта на дъщеря му („това е почти Beethoven parlé“), други път, както напр. в стихотворението „Le Mages“, той ни дава представа за това, до каква „суетност може да достигне една логомахия, римувана и кагансирана и неподдържана от никаква идея“¹⁵². Морис Барес е на същото мнение: „Геният на звучността (sonorité) у Юго надвишава гения на мисленето“ (réflexion)¹⁵³; а Вазов, който се е зачитал някога с възхищение у автора на *Châtiments* и на *Légende des siècles* и е пограждавал в *Епопея на забравените* на „пищната му фразеология, студена и пустозвонна“, забелязва: „У Юго гръмливата фраза преодолява, но като внукнеш в самото същество..., on voit chez lui une pauvreté d'idées.“¹⁵⁴ Бедност на идеите! Но нима тези идеи, мислите за толкова неща, които занимават и вълнуват поета, не са тъй необходими, както е необходимо настроението, както е необходим образът? Пол Валери определя правилно поезията като „симбиоза от звук и смисъл“¹⁵⁵. Тъкмо тъй и Вазов, като захваля бляскавата техника на българските поети-модернисти, добавя: „Но аз в поезията не търся само пуси звукове. Аз искам и смисъл.“¹⁵⁶ Поезията е изкуство на словото и чрез словото, но на едно слово, което и вътрешно води към същото очарование, каквото буги външно неговата музика. Душата и умът са във всеки случай всякога по-важни от ухото.

¹⁵² L. Daudet, ц. с., 30-40.

¹⁵³ M. Barrés, Mes cahiers, I, 28.

¹⁵⁴ Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов (1930), 214-215.

¹⁵⁵ P. Valéry, Regards sur le monde actuel (1931).

¹⁵⁶ Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов, 168.

Второто ограничение, което трябва да направим, се отнася до мнимата дълбочина и присторената тъмнота на поетическата импровизация у символистите-доктринери. Много от очарованието на една поезия лежи в недоизказаното, в неясно загатнатото, в онази полусветлина на виденията, която дава свобода на бляна и въвежда повече вътрешно движение, повече сближения, отколкото е в състояние да стори ясно и изчерпателно изказаното. Волтер сочи уместно: „Le secret d'être ennuyeux, s'est de tout dire.“ И груги автори вярно са долавяли един от законите на естетическото въздействие в това, че произведенията на изкуството не бива да дават всичко наготово, тъй като тогава те лишават публиката от възможност да създава също, да съзерцава с по-голямо участие. Художникът трябва да дава само толкова, „колкото е нужно, за да се насочи въображението на правия път; на това въображение трябва всякога да остане още нещо за доизказване, нещо последно“. Оттам и предимството на една гениална скица пред едно завършено, но по-слабо произведение: първата впуска много, буди предчувствие и предизвиква сътрудничеството на въображението ни, когато втората налага много и ограничава работата на духа ни.

У нас съзнание за тази истина има например Кирил Христов. Всички свои преработки на стихотворения от първия си период той прави с тенденция да внесе някаква състеност, някакво песнене на средствата, за да изпълне само централният драматичен момент. Негов идеал в поезията вече от години е да даде „с колкото се може по-голяма икономия само най-необходимото, което да е достатъчно, за да може всеки, комуто е достъпно изкуството, да бъде при четеното читател-

творец съобразно със своята натура“¹⁵⁷. И като пример за подобни преработки, гдето е отхвърлено всичко излишно, за да се постигне гъстота на багритите и сила на недоизказаното, той посочва стихотворенията си *Жена* и *След години*.¹⁵⁸

Но от тази недоизказаност, от тази загадъчност не бива да се прави съзнателна добродетел в случаите, гдето налице има само немощ на творческото въображение. Ако тъмнотата прудава особена прелест и сила на всичко родено от естествено настроение, тя е крайно антихудожествена там, гдето се чувства като изкуствено търсена. И това е именно тя често у известни лирици от края на XIX век, у които желанието да минават за философи или за поети на душевните тайни не е оправдано от вдъхновението им, у които, наопаки, явно личи тираничното влияние на една доктрина, склонна да вижда същността на поетическото в чисто външната игра със звуци и с образи, лишени от ясен смисъл. Ако у истинските художници на словото всичко тайнствено на звуковата живопис или на алогическите картини отговаря на действителни настроения, така че ритъм, звук и странни образи се явяват като неразложим и сбит символ на едно широко и многозначно преживяване, у епигоните-формалисти то свидетелства само за творческо безсилие, което се оправдава с програма. Един поклонник на Хофманстал, като съжалява, че било мъчно да се тълкуват поезиите му, задоволява се да отбележи: Хофманстал не искал да разчита на широко въздействие, на популярност, не ламтял за слава и похвали, мразел делничното и

¹⁵⁷ М. А., Кирил Христов.

¹⁵⁸ К. Христов, Слънчогледи, 146, 152.

profanum vulgo и поезията му носела всякога печата на жреческо-мистическото.¹⁵⁹ Строго взето, всяка поезия може да бъде схваната като откровение на високия дух, на прозренията у личности с творческа индивидуалност, но нима онази относителна яснота, която ни говори от произведенията на Шекспир или на Гьоте, намалява стойността на делото им? И нима относителната популярност, на която се радва *Божествена комедия* или *Фауст* с тяхната дълбока символика и поетическа философия, стои в разрез с желанията на авторите?

Гьоте може да мисли, отчаян от ограничеността на съвременниците или на критиците: „Моите неща не могат да станат популярни и който се стреми към това и мисли за това, се заблуждава.“ Но тези думи по повод на *Вилхелм Майстер* са казани с оглед към един Карлайл, негов възторжен поклонник, който го е разбрал и изтъквал отлично, и те означават всъщност само невъзможността да разбере всеки произведенията му. Защото той добавя тутакси: „Те (моите неща) не са писани за масата, а само за отделни хора, които се помагат до нещо подобно и се движат по сходни пътища.“¹⁶⁰ Значи непопулярността не е абсолютна и тя остава в сила само до толкова, доколкото изобщо между избраника, между „пророка“ и най-широкото общество има често пропаст на разбирането, която е и пропаст на способностите. Нима Кантовата *Критика на чистия разум* или Платоновите диалози имат нещо екзотично, което не е достъпно за никого? Нима те не са ясни за всеки читател, философски школуван? И все пак те не разчитат

¹⁵⁹ Срв. А., Kohlmann, H. v. Hoffmannsthal, Leipzig, (1907), 15.
¹⁶⁰ Eckermann, Gespräche, 11.X.1828.

на популярност. Не трябва да забравяме при това, че има разбиране и разбиране и както отделният читател еволюира в своето развитие, така че, ако той чете повторно след известно време едно и също произведение, то му се вижда все ново или му се разкрива с неподозирани по-рано свои страни, така и при всички читатели има различни степени на разбиране, като захванем от най-пълното и дълбоко сродяване, това на Карлайл при *Вилхелм Майстер*, и свършим с най-повърхностното на ученика. Да не говорим тука и за вкуса, който отдалечава не по-малко хората в тяхното чувство за изкуството. Само за малко неща на всемирната литература е приложимо следователно пожеланието, изказано в думите на Жубер от 21 октомври 1803 г.: „Songez à écrire toujours de sorte qu'un enfant spirituel pût à peu près vous comprendre et qu'un esprit profond trouvât chez vous à méditer.“¹⁶¹ Тази рецепта може да важи за *Дон Кихот* на Сервантес или за *Биографиите* на Плутарх, но тя не може да се вземе за мерило при поезията на Байрон или Гьоте и при романите на Балзак или Достоевски.

Истината е, че наука, философия и изкуство могат да бъдат достъпни за всички, които имат интерес и нужната култура. И ако известни професионални символисти се гордеят или оправдават за тъмнотата на своите неща, ние няма защо да допусваме там някаква особена дълбочина. Яворов, сочейки пълното отсъствие на логика в стиховете на българските последователи на Демел и на руските или френски „декаденти“, говореше: „Те разбраха новото като форма, като безсмислица“ и те помислиха, че „в набор от думи и безсмислено плую-

¹⁶¹ Срв. M. Du Camp, Th. Gautier, 178.

цене на рими“ се крие поезията. Всъщност „тъм-
нотата не е цел, а най-голяма яснота на мисълта.
Тя изхожда от самата материя, от естеството
на мотивите, които се третираат.“¹⁶² Но ако „тъм-
нотата не е търсена“ и ако самата материя „не
позволява да бъде изказано по-ясно“¹⁶³ това, което
е казано, ние трябва да предположим винаги въз-
можността за едно косвено пробуждане на същите
преживявания у читателя, така че у него, доколко
той не е лишен от подготовка за тези неща, да
настъпи такова удовлетворение, каквото се изпит-
ва и при художествени произведения от друга на-
сока. Ако в едни случаи красотата и внушението
се дължат на определени образи, чувства и наст-
роения, в други те могат все тъй да бъдат дело на
музикално въздействие, свързано с по-дълбоки и по-
неуловими за ума състояния на духа. Евокативна-
та енергия на словото като слово не трябва за все-
ки случай да се подценява в полза на напълно разсъ-
дъчното.

8. СТИЛНО-ЕЗИКОВИ ТИПОВЕ

Нека свържем разединените нишки на изслед-
ването и обобщим наблюденията си.

Езикът на поезията се явява като твърде сло-
жен инструмент на художественото създаване и
преживяване, така че напразни са всички опити да
се намери една единствена проста формула за не-
говата същина. Не трябва да се забравя при това,
че във всичката пълнота на неговите средства, на

¹⁶² М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 20.

¹⁶³ М. А., Към психографията П. К. Яворов, § 25.

неговите възможности той остава само идеал. На
практика откриваме безброй индивидуални разли-
чия, онези именно, които дават основание за акси-
омата „стилът е самият човек“, и задача на пси-
холога е да прецени с какви особени белези на изра-
за, свързани тясно с мисълта, се характеризира
този или онзи писател частно. Въпреки голямото
разнообразие обаче, което владее тук, не е изклю-
чено да се доловят някои главни насоки на твор-
чество и на съзерцание, наложили своя печат върху
езика. Колкото повече вникваме в проблемите на
стила, имайки предвид майсторите на литерату-
рата, толкова по-отчетливо изпъкват някои ти-
пични черти, които характеризират в определена
групировка повече едни, отколкото други натури.
И доколко изобщо може да се абстрахира, без да
се изпада в шаблоните на една класификация, коя-
то заличава вторичните признаци и преходите, би-
хме могли да говорим с известно право за двете фор-
ми на пластична и на емоционална пое-
зия.

Понятията не са съвсем нови. Тях срещаме –
макар и непълно главени – още у Шилер в негова-
та студия *Върху наивната и сантименталната*
поезия (1795). Говорейки за двойното родство на сло-
весното изкуство с образните изкуства и с музи-
ката, той пояснява: „Според това, дали поезията
погражава на някой предмет, както правят това
образните изкуства, или пък извиква като тоново-
то изкуство определено състояние на духа (*des Ge-
müts*), без да се нуждае от определен предмет, тя
може да бъде наречена образна (пластична) или му-
зикална. Последният израз се отнася не само до то-
ва, което в поезията – според материала и в дей-
ствителност – е музика, но изобщо до всички нейни
ефекти, които тя може да извика, без да завладя-

ва въображението с определен обект.¹⁶⁴ Като пример Шилер разглежда произведенията на Клопщок. Макар някои негови оди, както и места от драмите му или от поемата му *Месиада*, да рисуват правдиво и с хубави очертания предмета, все пак неговата сила не е там, и колкото поемата да е нещо великолепно с оглед към музикалното, както е определено по-горе, толкова тя страда в пластично отношение, т. е. там, гдето се очакват определени форми на нагледа. Въображението, към което се обръща поетът, има свобода да си представя, както си иска, тези хора и ангели, тези богове и сатаната, това небе и този ад, тъй като всичко точно при тях е диктувано само от абстракцията. „Те са добри проби за понятия, но не и индивиди, не живи образи... За разума всичко е прекрасно определено и ограничено, но то е твърде безформено за въображението и тук, признавам аз открито, съвсем не намирам поета в неговата сфера. Неговата сфера е царството на идеите..., би могло да се каже, че той вади от всичко, което взема тялото, за да го превърне в дух, както други поети обличат в тяло всичко духовно.“ Особено силен е Клопщок в елегията. „Способен за всяка енергия и майстор в цялото поле на сантименталната поезия, той може ту да ни разтърси с най-висок патос, ту да ни люлее в небесносласки настроения... Така и *Месиада* ми е скъпа като съкровищница на елегични чувства и на идеални описания, макар като изображение на действия и като епос да ме задоволява малко.“¹⁶⁵

Шилер нарича емоционалната поезия и „музи-

¹⁶⁴ Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung (1795).

¹⁶⁵ Schiller, ц. с.

кална“. Но че това означение стеснява понятието и при това то не стои в правилен контраст с образната или пластичната поезия, показва най-добре примерът на Юго, у когото действително емоционалното е изобщо слабо, но затова пък толкова по-силно изпъква чисто музикалното на езика във връзка с онези чудни пластични ефекти, за които говорихме вече. „Музикалното“, схванато като особена страна на словото, не прегрешава въпроса за принадлежността на едно поетическо дело към тази или онази от двете главни категории и както са мислими поети, у които емоционално и музикално са органически съчетани, така е нещо обикновено и сътрудничеството на въображение с усет за мелодичното на езика.

Като Шилер схваща въпроса за типовете и един по-нов критицист-естетик, именно Реми де Гурмон. „Има два вида стилове, пише той; те отговарят на двете големи класи хора, визуалните и емотивните. От една гледка визуалният ще запази спомен под формата на по-малко или по-много сложен образ; емотивният ще си спомня само чувството, възбудено у него от гледката.“¹⁶⁶ Възможно е, разбира се (но това са вече редки случаи), зрителна и емоционална памет да се уравновесяват у един и същ писател и за такъв Гурмон сочи Флобер, така че, като извика той в ума си една гледка, един предмет, да се пренася същевременно в онова възбуждение, в онова разположение на духа (както би рекъл Шилер), което е изпитвал по-рано. Но правило е естествено ограничаване, така че ние можем да обобщаваме и да делим писателите в две групи: „сезитивни (les sensorielles) и идейно-емотивни (les idéo-

¹⁶⁶ Remy de Gourmont, Le problème du style, Paris, (1902), 33.

émotifs); с други думи: пластически и сантиментални¹⁶⁷. Така напр. Шатобриан е забутен в абсолютно сантиментално спокойствие; той е цял предаден на впечатления; органите са в постоянно общение с външния свят: „той гледа, той слуша, той възприема с обонянieto си, той пипа и тази жетва на усещанията мой влага без резерва в стила си“. Юго е по-специален вид от същата група: той е „почти чист визуален тип“. Обратното представят идейно-емоционалните писатели. „Че един писател с идеи, един идейно-емотивен, не може да преведе в образи своите идеи или чувствата, които свързва с идеите си, не подлежи на спор, понеже той по дефиниция не вижда. Той е умствено спял.“¹⁶⁸

От друго становище и по-специално при метрическата поезия може да се говори за двата типа на формална и на съдържателна поезия.

Формална поезия в най-широк смисъл можем да наречем онази, която разчита на ефекти от словесния материал, която гържи премного на музиката за ухото, на ритмичните фигури, на живописната със звуци и т. н. Всяко преживяване в областта на едно изкуство предполага дълбоко вникване на художника в материала, с който борава. „Това знание за самия себе си и за своя материал е единствената добродетел, свойствена на художника“, мисли символистът Хофманстал.¹⁶⁹ Такава е програмата, а донякъде и характеристиката на онази поезия, която признава главно сетивни ценности. В музиката теоретик на това направление се явява Ханслик, който преживява тоновете като тонове, а не

¹⁶⁷ R. de Gourmond, ц. с., 53.

¹⁶⁸ R. de Gourmond, ц. с., 52, 67.

¹⁶⁹ Cpв. C. Hilpert, в Zeitschrift für Aesthetik, III, 389.

като значение; за него „музикално красивото“ е „независимо от всяко дошло отвън съдържание, не се нуждае от него и лежи единствено в тоновете и в тяхното художествено съотношение“¹⁷⁰. В живопис-та аналогичен пример представят онези студени виртуози на краските, които отричат всякакво влияние върху чувствата и мислите и за които настроението носи чисто окуларен характер; техен антипод са поетите на багрите като Бьоклин, които карат зрителя да фантазира, да мисли, да се възнува, имайки предвид изобразените или загатнатите неща.

В поезията тук спадат символистите в специален смисъл, символистите-доктринери, за които начало и край на художественото въздействие е звукът, словото, с неговите чисто акустически елементи; или парнаристи като Теофил Готие, които смятат, че „идеята се ражда от формата“ (думи на Флобер: de la forme naît l'idée), гържат (при прозата дори) много на фразата с нейния ритъм и нейната звучност¹⁷¹ и са убедени, че думите имат „сами по себе си, извън смисъла, който изказват, някаква собствена красота и стойност, като скъпоценни камъни, които не са още изгладени и стъкмени в гривни, в огърлици, в пръстени.“¹⁷² Някои естетици биха желали да ограничат названието „класически“ тъкмо за този тип поети, като им противопоставят по-сантиментални и по-малко загрижени за чисто външното, словесното „романтици“. Но понятията имат вече определен историчес-

¹⁷⁰ Cpв. F. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, I, 117; Wallaschek, Psychologie und Pathologie der Vorstellung, 134 nm.

¹⁷¹ Goncourt, Journal, 164, 178.

¹⁷² Th. Gautier, Ch. Baudelaire.

ки смисъл, който не се покрива с онова различие, а вън от това те не са пригодни и за една по-абстрактна дефиниция тук.

Срещу крайностите на „формалния“ тип заслужава да се отбележи, че все пак поезията остава едно изкуство на съдържанията и че ние сме по-близо до истината, като обърнем горната дефиниция на Флобер и кажем: „Формата се ражда от идеята.“ То се знае: отношението между слово и поезия не е това на орехова черупка към ядка, така че ядката да е всичко, а черупката нещо непотребно или временно; днес никой няма да свежда езика към просто средство, безразлично само по себе си, към едно тяло, в което случайно е влязла душата на поезията. Средството е в голяма степен и цел и който убие тялото, убива и душата. Но все пак: формата добива своето пълно значение и оправдание само като носител на по-вътрешни, по-духовни ценности и нищо по-егностранично от една теория, която игнорира идеи и чувства, дадени пряко като самостоятелни преживявания за сметка на чисто сетивните възприятия. Както казва Юго:

*La forme, ô grand sculpteur, c'est tout et ce n'est rien!
C'est tout avec l'esprit, ce n'est rien sans l'idée.*¹⁷³

Поезията е изкуство на словото тъкмо в този точно изказан смисъл. Както истинската живопис и истинската музика действат не само върху сетивните органи и не се изчерпват само с наслаждателността за око или слуха, а отиват по-далеч и будят живи настроения и сложни преживявания, така и поезията разчита много на предметни представи,

¹⁷³ V. Hugo, „Au sanctuaire David“.

на бодър ум и особено на емоционално-афективно раздвижване, така че без тях се превръща в съмнителна игра с думи, в някакво словесно акробатство.

Поезията именно представя в своята същност повторението на процеса, по който никне всяко едно слово, всяка една дума в обикновения език. Както показва А. Потебня, осланяйки се на В. Хумболдт, първоначалната дума се състои от три елемента: външен знак, звук; вътрешен знак, представа и значение, загатнато чрез онези два знака.¹⁷⁴ Външният знак и значението остават завсякога непроменни условия за съществуването на думата, представата може да се загуби. При това в значението се включва всякога нещо повече, отколкото в представата и случва се понякога, че срещу широко и дълбоко значение стои сравнително нищожна представа. Поезията – в противоположност на прозата – отговаря на думи с незаличена, жива представа, при което външна (звукова) форма, значение (идея) и образ (представа), който свързва двете, са еднакво необходими. Основен елемент, разбира се, остава значението, съдържанието, щом и поетическа, и прозаическа реч имат за назначение да служат на самопознанието и на взаимното разбиране. Знаците, символите (звук, представа), чрез които се достига до тази цел, са важни, но все пак най-важно остава съдържанието в най-широк смисъл.

От трето становище бихме могли да различим типове на интелектуалния и моторния

¹⁷⁴ А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, (1905) 19 нт.; Б. Лезин, Вопросы теории и психологии творчества (1910), т. II, вып. 2, 111 нт.

поет: единия, както схваща нещата съвсем мислено-духовно, и другия с всичката негова органическа чувствителност, с всичко подсъзнателно-физиологично на реакциите си. За тяхната характеристика бе даден достатъчно материал по-горе.

Но тези и всички подобни класификации съдържат всякога нещо изкуствено и ние можем толкова по-лесно да ги отминем, колкото по-малко основание имаме тук да близаме в подробни индивидуално-психологически характеристики. Нашата цел бе да добием поглед върху основните елементи на езика, да схванем главните насоки на творчеството чрез него. От всичко казано дотук става ясно, че при поезията се касае за материал, способен на най-голяма изразителност, че словото на поета има стойност толкова със своите непосредствени данни, колкото и с това, което посредствено значи; че съобразно с духа на създателя или на възприемащия то действа ту с една, ту с друга своя страна и колкото неуместно е да предписваме на художника да избира пътя на своите внушения, толкова естествено е за учения да търси особености им характер и да оправдава всички исторически насоки, доколкото те не изхождат от педантична рефлексия или от преднамерени догми.

Изобщо взето, големите художници не показват школната, програмната едностранчивост на епигоните, които предпочитат само тази или онази форма на изказване. Те обединяват, тъй да се рече, всички специални начини в себе си и са носители на едно вечно младо изкуство. Без да искам – или само доколкото желанието е подкрепено от естествени разположения, – те осъществяват една широка програма, в която с равни права е застъпено толкова „нагледното“, „идейното“ и „афектив-

ното“, колкото и „символическото“, „акустичното“ и всяко друго по-формално въздействие. Съществена за тях остава непостижимата с никаква случайна техника и с никакво подражание мощ на словото, която създава най-голяма активност на духа, така че човек да се отзовава с всичко сетивно-емоционално и всичко образно-интелектуално в себе си.

Идеалът, до който се възмозва геният в изкуството на словото, е начертан с думите на Ламартин: „Поезията е едновременно и чувство, и усещане, и ум, и материя; ето защо тя е пълният, съвършеният език, езикът, който действа върху целия човек – идеята върху разума, чувството върху душата, нагледът върху въображението и музиката върху ухото! Ето защо този език, когато се говори добре, смазва човека като гръм..., или го опиянява като любовно питие... Ето защо човек не може нито да създаде, нито да понесе много поезия.“¹⁷⁵ Както правилно бележи Йордан Йовков, говорейки за тайната на езика у писателя: „Думата е страшно нещо, в нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, звукове, движения – всичко, стига да можеш да боравиш с тия нейни богатства.“¹⁷⁶ Така мисли и лирикът-новелист Теодор Щорм: „Както в музиката аз искам да слушам и да чувствам, в образните изкуства да гледам и да чувствам, така в поезията аз искам по възможност и трите неща едновременно... Най-съвършена е за мен поемата, чието действие отначало е съвсем сетивно и после от само

¹⁷⁵ Lamartine, Des destinées de la poésie.

¹⁷⁶ Казанджиев, Среци и разговори с Йордан Йовков (1960), 93.

себе си се ражда духовното, както от цвета плодът.¹⁷⁷ И ако не всички поетически произведения отговарят на тази норма, то показва само, че не всеки е роден поет или разностранен поет, или голям поет.

¹⁷⁷ Срв. М. Dessair, Aesthetik, 383.

ДУМИ ЗА МИХАИЛ АРНАУДОВ



РЕДОВЕ ОТ БИОГРАФИЯТА

Михаил Петров Арнаудов е роден на 5.X.1878 г. в Русе. Завършва гимназия в родния си град и славянска филология във Висшето училище (гнес Софийски университет) в София (1898). Специализира през 1898–1900 г. индогерманско езикознание, философия и литература в Германия (Лайпциг и Берлин) при А. Лескин, Е. Виндиш, Ф. Бругман, В. Вунд, К. Гелднер. Известно време е гимназиален учител във Видин и София. През 1903–1904 специализира в Прага, където защитава докторска дисертация по философия, славянска филология и индология при Т. Масарик, Й. Зубати, И. Полибка. През 1907 е поддиректор на Народната библиотека в София. Посещава Париж и Лондон (1908–1909) във връзка с научните си проучвания. Доцент (1908), извънреден професор (1914), редовен професор (1919) в Софийския университет. Титуляр на Катедрата по сравнителна литературна история (1928–1944). Декан на Историко-филологическия факултет (1921–1922), ректор на Софийския университет (1935–1936). Директор на Народния театър в София (1926). Допусен член на БАН (от 1918), действателен член (академик) – от 1929, министър на просветата (VI–IX.1944). Член на Украинската АН, на Унгарската литературна академия „Петьофи“, почетен г-р на университетите в Хайделберг (1936) и Мюнстер (1943).

Научните интереси и творческото дело на Ар-

науков са разностранни – той е ерудиран фолклорист, етнограф, литературен историк и теоретик. Изследва народните приказки и български обреди и легенди, народопсихология и бит. Записва и издава песни, гатанки и поверия. Студиите на Арнаудов върху българската фолклорна култура, върху историята на българската фолклористика с методологичните ѝ проблеми и видни представители, проучванията му за творческите връзки на българските писатели с фолклора го утвърждават като един от най-крупните представители на българската народонаука. Значителни са приносите му в историята на българската литература – изследва всестарно възрожденската литература и култура, събира, издава и обобщава огромен фактически материал и върху основни проблеми на литературното развитие, и върху конкретни възрожденски дейци. Монографиите му за Пausий, Неофит Бозвели, В. Априлов, Ив. Селимински, Г. С. Раковски, А. Карабелов, многобройните му студии и статии открояват релефно богатото съдържание и спецификата на Българското духовно възраждане. Приноси са изследванията на Арнаудов и в областта на българската литература след Освобождението. Съвременник на именити творци и на интересни явления, той създава колоритни портрети на едни от най-изтъкнатите български писатели – Ив. Вазов, П. К. Яворов, К. Христов, Й. Йовков, Д. Дебелянов и др. В „Психология на литературното творчество“ разработва основни проблеми на литературната теория. Солидните му наблюдения и анализи, изградени върху богатата аргументация, документират неговата проникновеност в сложния свят на художественото творчество. Арнаудов оставя интересни изследвания и за световноизвестни западноевропейски и славянски писатели – Й. В. Гьоте, Ж.

Ж. Русо, А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевски, Х. Сенкевич, А. дьо Ламартин и др., разкриващи широта на естетическите възгледи и литературно-историческа ерудиция. Дълги години (1925–1943) е редактор на сп. „Българска мисъл“. Издава библиотека „Български писатели“ (т. 1–6, 1928–1929). Под редакцията на Арнаудов излизат съчинения на Неофит Рилски, В. Априлов, Неофит Бозвели, Иларион Макариополски, Г. С. Раковски, Хр. Ботев, Ив. Вазов, народни умотворения. Той е един от редакторите на многотомното издание „Българско народно творчество“, на сборници за Г. С. Раковски, В. Друмев, Ш. Петюфи и др. Научното дело на Арнаудов е известно в чужбина и цитирано в научни публикации на слависти и българисти.

Умира на 18.II.1978 г. в София.

ПРОФ. МИХАИЛ АРНАУДОВ И БЪЛГАРСКИЯТ ФОЛКЛОР

Михаил Арнаудов не гочака своята стогодишнина – напусна ни на 18 февруари 1978 г. само няколко месеца преди да я завърши. Той не обичаше да говори за смъртта – и все пак не роптаеше срещу нея, приемаше я като неизбежност, като закон на живота. Беше готов да я посрещне със спокойствие, защото бе изпълнил човешкия си дълг, бе дал на своя народ всичко, което носеше в себе си – своите дарования, своя труд, своята култура, своя патриотизъм. Силно впечатление ми направиха думите, с които по време на студентските ми години се обърна веднъж към група лениви младежи: Способностите и дарбите ви не са ваши – те принадлежат на обществото; нямате право да ги разпирявате, дължни сте да му ги върнете в труд. “Това бе основното правило на неговия живот.

Михаил Арнаудов принадлежи към второто поколение български филолози след Освобождението. Ако представителите на първото поколение бяха завършили висшето си образование в началото на 80-те години в чужбина и скоро след завръщането си в родината станаха преподаватели в новооснованото Висше училище в София (Ал. Теодоров-Балан, А. Милетич, Ив. Д. Шишманов, Б. Цонев, Д. Матов), учениците от второто поколение бяха техни възпитаници (Йорг. Иванов, М. Арнаудов, Б. Пенев, Ст. Младенов, Ст. Романски и др.). Почти невероятно е, че само за двадесет години в свободната страна

израстват такива забележителни талантиливи хора, големи умове, носители на широка научна култура, положили здравите основи на българското езикознание, литературознание и фолклористика. Те работеха с въздушевлението на първи строители, с апостолска всеотдайност. Михаил Арнаудов е изразил най-добре това, цитирайки Балзак: „Шестнадесет часа дневно отдадени на един литературен паметник, който ще бъде огромен, не ми оставят нищо друго на мое разположение. Това лишава от удоволствията на сърцето е най-тежкият данък, който плащам на бъдещето. Колкото се отнася до удоволствията в обществото и живота ми, изобщо мога да кажа: изкуството уби всичко у мен, без да изпитвам за това съжаление.“ Арнаудов добавя и думите на Огюстен Тьер: „Аз мога да свидетелствам, без да бъда заподозрян в неискреност: има на света нещо, което струва повече от материалните блага и радости, повече от всяко друго щастие, повече от здравето дори – и то е предаността към науката“¹.

Михаил Арнаудов носи разностранността на научните интереси на своите учители от Висшето училище: работи в областта на литературната теория и история, фолклористиката и етнографията, културната история. Литературните му проучвания имат широк обseg – от възрожденската литература до новата, от европейските литератури до староиндийската. Тези интереси възникват постепенно, в процеса на научните занимания и при съзнанието за интегралност на филологическите науки. Така с течение на годините се появяват фундаменталните му изследвания в областта на фолклористиката, многобройните му трудове за големите дейци на нашето възраждане, представителите на новата българска литература; сту-

гиите за европейския роман през XIX в. и бележити европейски писатели; трудовете за основите на литературната наука и психологията на литературното творчество, за нашата културна история и т. н. Тук не включвам литературната критика, редакторската работа, изданията на съчиненията на български писатели.

Някой би обяснил тази изключително плодотворна дейност на Арнаудов с неговото дълголетие. Наистина дълголетие то позволява едно жизнено творчество да се доведе до по-пълнен завършек. В това отношение М. Арнаудов бе по-щастлив от своя учител Ив. Д. Шишманов, който преживя 66 години, и от своя колега Боян Пенев, който прекъсна научната си работа на 45-годишна възраст. Обаче ще бъде погрешно да се смята, че голямото място на проф. М. Арнаудов в нашата наука се определя от неговото дълголетие. Самият той отбелязва за себе си, че 70-годишната възраст е предел на умственото развитие и продуктивната работа: „При размисъл върху изминатия ми умствен път аз се убеждавам, че всичко плодотворно или относително оригинално у мен принадлежи на миналото и че настоящето в нищо не допринася вече в някоя сериозна точка за някаква нова насока на мисълта. Чувствах вече бремето на годините си, когато вече бяха изминали седем десетилетия от живота ми. Загачата ми след тази дата е била да се задържа здраво на висотата на мисълта си, без да проявявам някаква опасна закъснялост в идеите си“². И наистина погледът върху научното дело на Арнаудов показва, че най-значителните си трудове той е написал до 70-годишна възраст; от този период са най-големите му научни завоевания. Много интересно е да се проучи ритъмът на неговата научна продуктивност. Трябва да се отбележи още ед-

но обстоятелство: ранното насочване на Арнаудов към научна работа. Още в горните класове на гимназията той има сериозни научни познания, което му позволява да напише матуриретна работа, заслужаваща да бъде отпечатана. И бива отпечатана от учителя му Н. Бобчев в русенското списание „Избор“ през 1895 г. (Арнаудов тогава е на 17-годишна възраст)³. Във Висшето училище способностите на младия студент веднага биват оценени; Арнаудов намира в лицето на проф. Ив. Д. Шишманов великолен учители и горещ покровител. Шишманов не само е чел статията на Арнаудов, но написва и отзив за нея в сп. „Български преглед“, III, 1896, кн. I, с. 147–149. Завършил висшето си образование в 1898 г., Арнаудов чува от своя авторитетен учител думи, които много рядко могат да се кажат на 20-годишен младеж: „Преди да заминете, аз ви открия всичките си кроежи и откровено ви признах, че ще бъда щастлив да ви имам един ден за колега.“ И по-нататък в това първо писмо до Арнаудов, който е заминал на специализация в Лайпциг, Шишманов подробно му обяснява необходимостта от назначаване на млади преподавателски кадри във Висшето училище и отново дава висока оценка на неговите качества⁴.

Най-ранните научни интереси на Арнаудов са в областта на литературната история и фолклористиката. Общият интерес към литературата и фолклора е основата, върху която професор и студент се сближават. В онзи момент, както и през целия си живот, Шишманов не дели заниманията си по литературна история от фолклористичните и етнографските си изследвания. Затова той насочва Арнаудов както към фолклора, така и към литературната история. Учителят и ученикът най-често водят разговори върху проблемите на фолк-

лора и Шишманов вижда у своя студент, добре подготвения бъдещ изследовател на народното поетическо творчество и духовната народна култура. Но преподавайки сравнителна литературна история, професорът живее с мисълта за разширяване на тези преподавания в бъдеще в насока на източните литератури. Той внушава на Арнаудов интерес към тези литератури. И когато, току-що завършил висшето си образование, се озовава през есента на 1898 г. в Лайпциг, Арнаудов започва да се занимава в университета със санскритски език и староиндийска литература и култура.

В цитираното Шишманово писмо до Арнаудов има един загадъчен пасаж: „Може би с желанието си да ви спечеля за своите интереси аз да съм ви отклонил от други научни пътища, които вие бихте предпочели – и направо да ви кажа, тая мисъл неведнъж ме е мъчила, но бъдете уверен, че аз съм ви мислил винаги доброто. Ако съм грешил, то е само от излишък на ревност“⁵. Сега е мъчно да установим точно какви разговори са се водили в тази насока между професора и студента, но едва ли Шишманов безогледно се е наложил на младия си ученик. Основание за такъв извод ни дава самият Шишманов: той извънредно е ценял едно качество на своя учител М. Драгоманов – да не налага своите мнения на учениците си. В изключително интересното си писмо до Арнаудов от 14.VIII.1925 г. Шишманов пише: „Драгоманов не ми четеше лекции, а се задоволяваше да ми дава в ръка (по-после ми изпращаше) книги, които да ме осветлят по един или друг въпрос. Така той ме оставяше да си съставя сам свободно мнение за една или друга теория, един или друг проблем, един или друг метод. Не обичаше той да се налага⁶; не беше негов навик и не го изискваше от мене. На нищо не се радваше

тѣй, както когато виждаше, че самостоятелно разработвам някоя тема“⁷.

Основните научни възгледи на Арнаудов се формират още във Висшето училище. Тук той има забележителни учители. С голямо уважение си спомня за професора по старобългарски език Л. Милетич; неговият авторитет и сигурност му вдъхват голяма почит. Арнаудов бързо спечелва благосклонността на Милетич и пише семинарни работи за Добрейшовото евангелие и произхода и родината на старобългарския език⁸. Може би Арнаудов се е увлякъл твърде много в езикознанието, та Шишманов е трябвало да го върне към литературната история и фолклористиката? Във всеки случай по-късно Арнаудов в Лайпциг и Берлин посещава усърдно лекции по езикознание, което свидетелства за сериозни интереси в тази област.

Преподавателят по българска литература във Висшето училище Ал. Теодоров-Балан не му прави никакво впечатление. Много повече го привлича рано починалият доцент Д. Матов, чиито статии по езикознание, фолклор и етнография четеше с голям интерес и комуто по-късно посвещава възторжен очерк. Вероятно чрез лекциите и изследванията на Матов Арнаудов е научил много неща за схващанията на А. Потебня и А. Веселовски. Според него Матов си поставил за задача „да разкрие основите, на които почива народният мироглед, и процесите, по които създава народният дух“... „Поколениято, към което спада Матов, се опита да пусне първите сонди в тази етнопсихическа преживелица, да определи наслоенията ѝ, състава ѝ, значението ѝ“⁹. Тъкмо тези проблеми по-късно ще заемат важно място в изследванията на Арнаудов.

Можем да говорим за още един учител на Арнаудов във Висшето училище, само че се отнася за

неп пряк учител, защото проф. М. Драгоманов е починал през юни 1895 г. – няколко месеца преди студентът от Русе да е пристигнал в София. Но той е могъл да чуе много неща за големия украински учен от проф. Ив. Д. Шишманов, по чиято покана Драгоманов (негов тъст) е станал професор във Висшето училище. Арнаудов се запознава основно с делото на Драгоманов – това личи добре от речта, която произнася през 1932 г. при освещаване паметника на Драгоманов в Софийските гробища¹⁰. Обширните студии на Драгоманов, обнародвани в Сборника за народни умотворения през 1889–1894 г., са били цяла школа за ученолюбивия студент. Той е виждал на практика широките възможности, които дава миграционната теория, и се е удивлявал на необикновената култура на Драгоманов, който проследява пътя на легендарните сюжети от Изток към Запад, от Индия, Персия, Монголия, Тибет и т. н. Като посочва, че Драгоманов познава главните научни школи във фолклористиката – митологичната, миграционната и антропологичната, Арнаудов отбелязва: „Той не желае да става роб на доктринерство и макар да прилага най-често и с най-големи резултати втората, Бенфайовата теория, все пак признава необходимостта в някои случаи от митологични и психологични обяснения, в духа на двете други теории“¹¹. Може би от Драгоманов е възприел и нашият учен този момент в своята методология.

Най-сетне стигаме до Шишманов – безспорния учител на младия Арнаудов във Висшето училище. Бързо се създава голяма близост между професор и студент. „Шишманов пожела да го посещавам в дома му и от този миг той стана мой абсур. Аз отивах вече често у тях, бивах задържан на обяд и на вечеря и всички ме смятаха за персона грата в то-

зи дом. Благодарение на Шишманов се запознах с обществото, в което той се движеше. Главното в случая беше, че той се отнасяше с голям интерес към моите научни занимания и ми предостави на разположение цялата си библиотека. Шишманов беше крайно внимателен и към други свои питомци в университетата и ги канеше също в дома си, за да изучи тяхната психика и да им бъде полезен с наставленията си. Аз попаднах изцяло под влиянието на Шишманов и тъкмо по неговата препоръка реших да продължа специалното си образование в Лайпциг“¹².

Арнаудов е чел още като ученик бележитата програмна статия на Шишманов „Значението и задачите на нашата етнография“ (1889). От нея започва първата ориентация в сложните въпроси на народното поетическо творчество. По-нататък той се учи от лекциите на Шишманов, от другите му трудове, от устните беседи с него, от научната литература, която му посочва. Той се възхищава не само от учения, но и от цялостната личност на гражданина и общественения геец: „Развитието на такъв един мъж, с неговите качества на характера и ума и с неговата многостранна дейност, може да се посочи като пример за духовно възвишение на всички млади, които жадуват за уроци по нравствен ентусиазъм, хранят култ за науката и се домогват до честно изпълнение на гражданския си дълг“¹³.

Ролята, която Шишманов е играл в развитието и дейността на Арнаудов като фолклорист, ще се разкрие пълно по-късно, когато се публикува тяхната богата кореспонденция. Невероятно съм разговарял в последните години с проф. Арнаудов и съм го подканял да пристъпи към подготовката на тази публикация. Защото само той би могъл да нап-

рави необходимия пълен коментар към подобно издание. Държейки в ръце дебелия папка с писма, Арнаутов заявяваше: „Чака рег.“ С неговата смърт тази задача съвсем не отпада.

Научната подготовка на Арнаутов продължава по време на специализациите и командировките му в Лайпциг (1898–1899, 1903), Берлин (1899–1900), Прага (1904–1905), Париж и Лондон (1910), Виена (1913). Покрай практическото изучаване на езици, покрай лекциите по езикознание и литературна история Арнаутов в Лайпциг веднага се насочва към славянската етнография, славянския фолклор, немския юнашки епос (иска да чете в оригинал „Нибелунгите“). „От тия знания очаквам двояка полза: от една страна, прекарва се богата школа, гдето се усвоява метод за самостоятелна работа, от друга пък, може да се следи поставеното от Веселовски и от други влияние на немската средновековна литература върху славянската народна традиция и взаимодействието между двете“¹⁴. Шишманов му чертае преди всичко програма по сравнителна литературна история през средновековието, но в тази програма влиза широко изучаване на езика. Много помагат на младия Арнаутов лекциите на В. Вунд по народопсихология в Лайпцигския университет. В Берлин Арнаутов разширява знанията си за езиците и културата на древните източни народи, особено индийския, изучава старите религии, четете многобройни съчинения върху фолклора и митологията; тук пише изследването си „Буда и будизмът“. При второто си отиване в Лайпциг (1903) се насочва към асиро-вавилонската литература. В Прага защитава докторска дисертация върху българските народни приказки. Един от неговите опоненти е известният фолклорист проф. И. Полишка. В Париж попада на труда на Г. Шлегел „Китайска

уранография“, който му разкрива сродни явления с българското нестинарство. Събрал много факти и наблюдения за обредната игра на нестинарите, Арнаутов намира ключ за нейното обяснение.

Към теоретичната култура, която формира Арнаутов (от 1908 г. вече доцент в Софийския университет) като добре подготвен фолклорист, се прибавя още едно важно обстоятелство: през 1912 г. Арнаутов открива непосредното въздействие и неповторимата прелест на селската песен, което го насочва към теренна работа. Той пише веднага на проф. Шишманов: „Главното ми развлечение – ако щете: целта и страстта ми – е да събирам фолклор“¹⁵. Попаднал на лятна почивка в махалата Йовковци, Еленско, Арнаутов заявява: „Демонът на фолклора ме завладя отново с всичката си сила, особено когато през една лятна нощ чух песента на група жетварки, които отиваха на работа из нивите. В тишината и тъмната на нощта и при моята простъница тази песен ми прозвуча със странна красота като глас на самата природа или като откровение свише. Обаянието от чутото не ме напусна и след като се събудих. Без да се мая много, турих в изпълнение плана си, начертан по-рано, да проуча състоянието на народното творчество в този край и главно в областта на народната песен и на годишните народни обичаи“¹⁶. Резултатите от това проучване ще се появят в обемистия труд „Фолклор от Еленско“. По същия начин, чрез непосредна работа на терена Арнаутов ще подготви и сборниците „Северна Добруджа“, „Народни песни от Тетовско“ и др. Тук трябва да бъдат прибавени и многобройните записани наблюдения на народни обичаи и обреди.

Свършено ясно е, че М. Арнаутов се е заинтересувал от проблемите на фолклора много рано, дъл-

го време се подготвя за изследователска работа, на която отдава голяма част от творческите си сили. С течение на годините той все по-пълно оценява голямото обществено и национално значение на фолклористиката, за да заяви през 1933 г.: „Фолклористиката е, както се изтъква в книгата по-нататък, една крайно занимателна и актуална наука и вникването в живот, творчество и нравствена стихия на народа добива голямо значение не само за разрешението на чисто научни въпроси, но и за насоките на цялото национално развитие“¹⁷.

Фолклористичната дейност на М. Арнаудов е така широка, че мъчно може да се обхване в своята цялост. Има още една трудност за нейното систематизиране: много често тя е преплетена с етнографията, митологията, литературната наука и народопсихологията. При нейното проследяване (по необходимост – твърде бегло) ще приемем не хронологията, а научните проблеми и фолклорните области и жанрове. В „Очерки по българския фолклор“ от 1934 г. (излезли повторно през 1968 и 1969 г. в два тома) самият Арнаудов предлага систематика, която можем да следваме.

Фолклорните изследвания и трудове на М. Арнаудов могат да бъдат разделени на осем групи.

1. Първата група засяга общите въпроси на фолклора и историческото развитие на европейската фолклористика. Такава е студията „Фолклор. Из историята и теорията на народоучните изследвания“¹⁸. В известен смисъл тя представя продължение на студията на Шишманов „Значението и значащата на нашата етнография“. Арнаудов поставя на обсъждане многобройни въпроси. Той се спира на произхода на термина „фолклор“ и проследява намеренията на фолклорните интереси – от Павзиний в древността (II в.) и от Саксо Граматик в Дания

(XII в.) до началото на XX в. Авторът се старее да обхване всички страни, където е бил проявен интерес към народното творчество и народната духовна култура – Франция, Англия, Германия, Русия, САЩ, Канада, Индия и др. Навсякъде се привежда библиография, освежена във второто издание с някои по-нови работи.

Особено интересни са онези глави, които са посветени на теоретични въпроси. Арнаудов разглежда обема на понятието фолклор; фолклористиката като самостоятелна научна дисциплина; нейното място между сродните научни дисциплини; нейната методология; сравнителния метод при изследване на фолклора; необходимостта от повече грижи за проучване на народната песен, особено с оглед на нейното потекло; незадоволителното състояние на записите и публикациите както при народната песен, така и при народната приказка. Посочени са и редица конкретни задачи, които българската наука трябва да реши: съставянето на фолклорен атлас (във връзка с проекта за Атлас на немското народоведение), издаване Корпус на българската народна песен, недостатъчността на събраните народни приказки и др.

От теоретичните въпроси Арнаудов най-обстойно засяга обхвата на понятието фолклор и обособяването на фолклористиката като самостоятелна наука. Направен е подробен преглед на изказаните научни мнения в тази област. Арнаудов е склонен да приеме едно по-широко тълкуване на понятието фолклор; това личи от дефиницията на фолклористиката: „наука за характера, творчество и бит на народа“ (в I изд. на „Очерки“, с. 41); „наука за мисъл, творчество и вяра на народа“ (във II изд., т. I, с. 83). Виждайки, че в широтата на това определение може да бъде включена и етнографията,

Арнаутов търси разграничението по следния начин: „Докато етнографията е предимно описателна наука за външния, материалния бит на народите, и то във връзка с историческа съдба, географски условия и разни племенни особености, фолклористиката се интересува от този бит само до толкова, доколкото той насочва към разбиране на вътрешния бит, на духовното“ (I изд., с. 44). Очевидно е, че според Арнаутов в обсега на фолклористиката трябва да бъде включена цялата народна духовна култура.

Тук няма да се спирам на това схващане по същество, то може да бъде оспорвано сериозно. За нас е важно да отбележим, че върху неговата основа и в неговите рамки се развива цялата изследователска дейност на Арнаутов в областта на фолклора.

2. Втората насока в изследванията на Арнаутов е историята на българската фолклористика. Трябва да се признае, че от неговото перо е излязло най-значителното, което е направено в тази област досега. Той насочва вниманието си главно върху развитието на българската фолклористика през Възраждането и първите десетилетия след Освобождението. Неговите студии „Наченки на българската нароука“ и „Разцвет на българската нароука“, публикувани първоначално в сп. „Училищен преглед“ през 1927 и 1928 г., а след това влезли в „Очерките“, представят кратка история на българската възрожденска фолклористика. Тук М. Арнаутов дава и цялостна периодизация на развитието на нашата наука, като набелязва четири епохи: I. Наченки (1825–1855); II. Разцвет (1855–1885); III. Преврат в схващания, методи и настроения (1885–1910); IV. Нови завоевания в проучванията на българския фолклор (1910–1940).

М. Арнаутов посвещава весто написани студии

и очерци за отделни фолклористи: Г. С. Раковски (1912), Ив. Д. Шишманов (1929), Д. Матов (1934), М. Драгоманов (1933), Д. Маринов (1942), Ник. Бончев и С. Ив. Боянов (1925)¹⁹. Той се старее да очертае научната дейност, като изхожда от особеностите на личността. На места научният анализ се преплита със спомени и лични преживявания, което оживява очерците.

Специално внимание заслужават двете големи монографии: „Братя Миладинови. Живот и дейност“ (1943, II изд., 1969) и „Веркович и „Вега Словена“ (1968). И двата труда имат една обща особеност: както делото на Бр. Миладинови, така и проблемите около „Вега Словена“ са разгледани върху широк исторически фон, като важен момент от историята на Българското национално възраждане. Изследването е изчерпателно, богато документирано – характерна черта на големите монографични трудове на Арнаутов, посветени на дейците от Възраждането. За да очертае делото на Бр. Миладинови, Арнаутов се спира обширно на градовете Охрид и Струга, на борбата за българска просвета в Македония и на този фон рисува дейността на двамата братя и тяхната трагична съдба, като посвещава и обширна глава на сборника им.

Подзаглавието на втория труд очертава неговия характер „Принос към историята на българския фолклор и българското възраждане в Македония с неизвестни писма, доклади и други документи от 1855 до 1893 г.“. М. Арнаутов продължава изследванията върху известната мистификация на Ст. Веркович. Макар че въпросът за тази мистификация отдавна е решен, той публикува голям брой документи, които хвърлят допълнителна светлина върху този интересен момент от историята на българската фолклористика, още повече, че въпро-

съм е не само тясно научен, но и национален. Арнауудов показва още веднъж своята широка ерудиция на фолклорист, филолог и историк.

Към трудовете на Арнауудов по история на българската фолклористика трябва да се прибави и неговото издание (трето поред) на сборника на Бр. Миладинови „Български народни песни“ (1942), снабдено с обстоен предговор.

3. В третата група влизат изследванията върху народната песен. Приносът в тази област се нуждае от обширно разглеждане. Ще бъде неправилно, ако се вземат предвид само студиите, включени в „Очерките“, защото Арнауудов се занимава с песенния жанр и в уводните глави на сборниците, които издава, в изследванията на народните обреди и обичаи, при разглеждането на теоретични въпроси, в историческите си трудове (за Бр. Миладинови, „Веда Словена“ и др.), в популярните си статии. В „Очерките“ са обнародвани статиите и студии: „Духът на нашата народна песен“, „Пролетната народна песен“, „Песента в Северна Добруджа“, „Нашите хайдушки песни“, „Поетика на българската народна песен“, „Крале Марко в народния епос“. Тук трябва да се прибавят и изследванията върху баладите, които ще бъдат разгледани отделно. Народната песен присъства в студиите „Празничен огън. Из историята на българските годишни обичаи“, „Буенец. Из историята на пролетните обичаи и песни“, „Митически обреди и митически вярвания у днешните българи“, „Обичаи при раждане“, „При нестинарите в Странджа“ и др. Извън „Очерките“ остават цяла редица трудове, които имат отношение към народната песен: двата тома „Студии върху българските обреди и легенди“, „Фолклор от Еленско“, „Северна Добруджа“, „Българските сватбени обреди“, „Народната песен в Софийско“, „Ми-

тически песни“ (встъпителна статия към т. IV на „Българско народно творчество“) и др. Единствено пълният анализ на тези изследвания може да даде представа за големия принос на М. Арнауудов в тази област. Тук ще изтъкна само няколко общи неща.

На първо място трябва да се постави високата естетическа оценка, която Арнауудов дава на българската народна песен. Този проблем е много важен, защото твърде често специалните изследвания се отклоняват от него. Арнауудов показва художествената красота на народната песен чрез конкретен анализ.

Извънредно важни са проучванията на естествената среда, в която песенният текст живее, и особено неговата генетична и функционална връзка с обредите.

Арнауудов изследва поетиката на народната песен, разглеждайки въпросите: същност на народната песен, връзка между живот и песен, певец и песен, възникване на песента, произход на епоса, обрисване на вариантите, стил и изображение, стихосложение, класификация на песните и др. В студиите на Арнауудов за пръв път в българската наука се разглежда творческата психология на народния певец. В това отношение изключително ценни са наблюденията във „Фолклор от Еленско“, където е направена характеристика на някои забележителни народни певци. Към този проблем Арнауудов се върна още веднъж през 1960 г. в студиите „Към въпроса за творците на народната песен. Един даровит народен певец от Софийско“.

4. Към песенното творчество се отнасят и изследванията върху баладите. Отделяме ги в особена група, защото това е проблем, слабо разработен в нашата фолклористика. Арнауудов е най-добрият

познавач на българската балада. За това свидетелстват студиите му „Вярна или невярна Груйовица“, „Историята на една балада. Мотивът „Невеста и гурбетчия“ в народната поезия, у П. К. Яворов и П. П. Славейков“, „Жертви при градеж. Бележки към баладата за вграденa невеста“ и др. Особено трябва да се изтъкнат двете монографии „Вграденa невеста“ и „Баладни мотиви в народната поезия. I. Песента за делба на двама братя“.

Арнаулов се насочва към баладата под влиянието на своите учители Ив. Д. Шишманов и Д. Матов, но те се интересуват повече от миграцията на сюжетите, отколкото от същността на баладичното. Безспорно и Арнаулов не е чужд на проблема за потеклото и разпространението на мотивите, но той обръща внимание и на специфичните черти на баладата (включвайки в термина твърде широко съдържание), на композицията, на литературните преработки. По този начин навлиза в нова проблематика – отношенията между фолклор и литература. В изследванията си на баладата Арнаулов прилага сравнителния метод.

5. М. Арнаулов е един от първите изследвачи на българската народна приказка. Приказката привлича твърде рано научния му интерес: в 1901 г. обнародва студията „Народните приказки и тяхното потекло“; в 1905 г. – обширното изследване „Българските народни приказки. Опит за класификация“, защитено като докторска дисертация; в 1910 г. – „Едно сказание за обновяване на българското царство“. През дълъг период тези изследвания оставаха почти единствената българска научна разработка на проблемите на народната проза. Едва напоследък нашата фолклористика направи стъпки напред в тази област. Арнаулов изработи и първата класификация на българските народни

приказки – една трудна задача, която и до днес остава нерешена.

В двете си основни студии, поместени в „Очерки на българския фолклор“, Арнаулов даде главните насоки за изследване на приказката. От една страна, той проследи твърде подробно различните теории и методи на изследванията (от Братя Грим до най-ново време) и изтъкна значението на сравнителния метод, а, от друга – разгледа основните особености на приказния жанр. Отново се срещаме с богатата ерудиция на Арнаулов, която му дава възможност да характеризира теоретичните школи (митологична, индийско-миграционна, антропологична, литературно-историческа и др.) и да ориентира българския читател в една твърде сложна проблематика. Пристъпвайки към конкретното разглеждане на приказката, Арнаулов анализира нейните жанрови особености, спира се на възникването на приказките, на разказвачите, на вариантите, на темите и мотивите, на разпределението по видове и на класификацията на приказките, на характеристиката на различните дялове (същински приказки, легенди, приказки за животни, анекдоти).

Насочващото съдържание на тези студии изигра много голяма роля през първите десетилетия на нашия век в специалните проучвания. При това те бяха снабдени с богата библиография. В нея се намираше и бележитата книга на В. Проп „Морфология на сказки“ (1928), която Арнаулов бе използвал своевременно.

6. От кратките жанрове Арнаулов проучи пословиците, благословиите и клетвите. И тук проблемите бяха поставени много широко. Така например при пословиците бяха разгледани въпросите: лично и колективно творчество, отношение между пословица и приказка или анекдот, теория и тех-

ника на пословицата, сродство между пословиците на съседни народи, класификация на пословиците. Интересът на Арнаудов към пословиците личи от факта, че той подготви ново издание на сборника на П. Р. Славейков „Български притчи или пословици и характерни думи“, а също и популярен сборник с пословици („Български пословици“, 1931).

7. Пристъпваме към един голям дял от научно-то дело на Арнаудов – неговите изследвания върху народните обреди и обичаи. Те са събрани в два обемисти тома: „Студии върху българските обреди и легенди“ (т. I, 1971, т. II, 1972; преди това са обнародвани в отделни части през 1912, 1917, 1920, 1924). Към тях трябва да се прибавят студиите, включени в „Очерки по българския фолклор“, „Българските сватбени обреди“ и др. Преди всичко поражда обхватът на изследвания материал и широкият обхват на проблемите. Арнаудов е проучил нестинарството, кукерите и русалиите, обичая за въграждане, летните обичаи (обичаи за гъжг, Герман-Салоян, Еньовден, бродници-житомамници, напояване на пръстените), обичаи при раждане и пр. Обредите и обичаите са описани предимно от лични наблюдения, но използвани са и всички съществуващи в литературата описания.

Но описанията са само основата на необикновено богатата картина на народния живот, която рисува изследвачът. Той си е поставил грандиозна задача: да проникне дълбоко в народните обреди, обичаи, вярвания, легенди, където християнско и езическо, собствено народно и чужди въздействия се смесват и преплитат. Арнаудов се е готвил сериозно за подобен род изследвания както във Висшето училище, така и по време на специализациите си в Лайпциг, Берлин, Прага, Париж. До решението на сложните въпроси за същността, потекло-

то и разпространението на разглежданите обреди и обичаи може да се стигне само въз основа на широка научна ерудиция в областта на историята на религиите, митологията, историята, социологията, народопсихологията, етнографията и т. н. Разглеждайки нестинарството като мистерия, Арнаудов търси родство и аналогии в Източна и Западна Европа, Китай, Индия, Африка, Америка и Австралия. При кукерите и русалиите се налагат паралели с карнавала в Тракия, с култа на Дионисий у траки и гърци, с гревна Италия, с румъни и маджари, с магьосниците на о. Борнео, с шаманството у киргизи, якути и т. н. По същия начин се разглежда обичаят на въграждането, като се проследява отражението му в поезията на балканските народи. Колко сложни теоретически въпроси трябва да се решават, показва например гл. IV от студиите за нестинарството – „Теоретически предпоставки“.

Изисквали са се не само сериозни познания, но и научна интуиция, за да бъде изследвана сложната смесица от християнството и заварените местни култове, да се изясни разпадането на старата обредна система. Проучването на тези проблеми има пряко отношение към народното поетическо творчество, което се ражда и израства върху основата на народния бит и отразява психиката и духовния свят на народната среда с многовековните наслоявания в човешкото съзнание.

И досега нашата наука не знае по-добър познавач и по-ерудитан изследвач на тези процеси. По широта на погледа и научна култура трудовете на Арнаудов могат да служат за школа. Трябва да се подчертае, че обяснението на обреди и легенди Арнаудов търси преди всичко в материалния живот. Той заявява: „Навред ние долавяме като основен мо-

тив на религиозните церемонии не някакви отвлечени идеи за света и още по-малко някакви поетически символи на природата – както мечтаеха митолозите романтици, а нещо по-реално, именно грижата, твърде човешката грижа да се осигурят чрез магически действия и думи здраве и приплод на храна или добитък, както и да се убедат необходимостта за ръста на храните и за пашата на добитъка природни явления, главно гъжд и светлина²⁰. Относно своя научен метод Арнаудов отбелязва: „Отхвърлил всякаква чиста спекулация, несъобразила се с фактическия материал и с реалните съотношения и зависимости, аз исках да стоя на здрава почва на строгата научна критика, приемайки за истина само онова, което не търпи никакви възражения. И после мисълта ми бе насочена винаги към наблюдения и обобщения, които свързват всичко частно, всичко изолирано наглед, всичко домашно или временно с големите проблеми на историческото и психологическото познание“²¹.

8. Като говорим за фолклористичната дейност на М. Арнаудов, не бива да забравяме неговата заслуга като събирач и издател на народнопоетически творби. В това отношение той се различава от своя учител Ив. Д. Шишманов, който в научните си изследвания е използвал само обнародвани материали. М. Арнаудов обича да записва фолклор; видяхме с какъв възторг говори за непосредния си контакт с народните певци в Еленско.

Личните му записи са събрани в редица публикации: „Фолклор от Еленско“ (1913), „Обичаи и песни от Източна Тракия“ (1913), „Фолклор от Добруджа“ (1918), „Северна Добруджа“ (1923), „Народни песни и приказки от с. Своге“ (1930), „Фолклорни приноси от Родопско“ (1930) и гр. Към тях трябва да се прибави големият сборник от фолклорни материали, за-

писани през Първата световна война в Тетовско, родното място на Арнаудовия баща; през 1976 г. материалите бяха предадени на Института за фолклор за обнародване.

Най-често Арнаудов придружава своите записи с наблюдения върху изпълнителите и с описания на обреди и обичаи; тези наблюдения и описания му служат за научни проучвания. Така например се ражда неговото забележително изследване – встъпление към „Фолклор от Еленско“, в което са направени характеристики на еленските певци и певци.

Със своите сборници и публикации на лични записи Арнаудов прави значителен влог в общата съкровищница на българския фолклор, един от най-големите, които познава нашата наука.

М. Арнаудов има още една важна заслуга – популяризирането на българското народно поетическо творчество. Сред нашето общество са намерили широко разпространение съставените от него сборници: три книги от народни приказки, юнашки песни и празнични обичаи в „Походна войнишка библиотека“ (1917, 1918), „Българската народна поезия в примери и библиография“ (заедно с Бож. Ангелов, 1921), „Българска народна поезия“ (в три отделни книги, под различни заглавия – лирика; епос; новели; балади и легенди, 1931, 1938, 1939, 1942, 1947), „Български пословици“ (1931), „Български народни приказки“ (1938, 1943), „Български народни пословици и гатанки“ (1949). М. Арнаудов взе участие в поредицата „Българско народно творчество“, т. IV и V (1961, 1962). В последните години приготви тритомното издание „Вековно наследство. Българско народно поетическо творчество. Отбор и характеристика“ (1976, 1977, 1978). Изданието е направено много грижливо и е богато по съдържание; матери-

алът е разпределен на 14 гяла. Давайки висока оценка на фолклора като израз на творческата мощ на народа в областта на поетическото изкуство, в предговора към първия том М. Арнаудов изказва мисълта, че народното творчество трябва да продължи да вдъхновява и оплодява индивидуалните творци: „Високото поетическо изкуство е намирало навсякъде и всякога в съкровищницата на вековната традиция най-сигурна опора за художествени усилия, довели до най-задоволителни и свършени творби. И само по себе си, с толкова пълноценни и вълнуващи картини, мисли, преживявания, и поради възможността да бъде използвано като подтик и материал за нови най-разнообразни литературни постижения, народното творчество ни вдъхва възхищения от родовия поетичен гений на българина.“

Тези думи са предсмъртният завет на М. Арнаудов към българската литература.

Голямото и разностранно дело на проф. М. Арнаудов е тържество на българската научна мисъл в развитието ѝ през първите сто години след Освобождението. То говори за творческите възможности на нашия народ, за скритите дълбоко в народните недра сили, потиснати в своите прояви през епохата на робството. Ето защо това дело носи нещо от устремите на Възраждането и от възторга на избликналата при свободата народна енергия.

На фолклора проф. М. Арнаудов посвети най-ранните си научни усилия и най-зрелите си години; на фолклорните си интереси остана верен до последните си дни. Взети в своята цялост със засегнатите, проучени и решени многобройни въпроси, трудовете на проф. М. Арнаудов представят енциклопедия на българската фолклористика. В своето време те отразяваха най-високото развитие на европейската научна мисъл. Макар че в методоло-

гическо отношение фолклористиката непрекъснато търси нови пътища и издига нови принципи, трудовете на М. Арнаудов ще запазят стойността си на богата съкровищница от факти и знания. От тях ще се изхожда и в бъдеще при решаване на някои от най-сложните въпроси на народното поетическо творчество и свързаните с него обреди, вярвания и обичаи.

Българската фолклористика е немислима без голямото и многостранно дело на проф. М. Арнаудов – в нейната история той заема едно от предните места наред със своя учител проф. Ив. Д. Шишманов. С неговата смърт изчезна живата връзка на нашето време с епохата, когато се поставяха основите на научното изследване на българския фолклор.

¹ И. Арнаудова. Михаил Арнаудов. Човекът и ученият. Литературна анкета и характеристика. С., 1977, с. 110, 109–110.

² И. Арнаудова. Пос. съч., с. 113, 114.

³ М. Арнаудов. Обща характеристика на народната поезия. Сп. „Извор“, V, 1895, кн. 3, с. 124–129.

⁴ М. Арнаудов. Две приятелски изповеди. Из историята на българската фолклористика. „Български фолклор“, I, 1975, кн. 2, с. 11–12. Писмото на Шишманов е от 6.III.1899 г.

⁵ М. Арнаудов. Пос. съч., с. 11.

⁶ „Кълна се в думите на учителя“ (лат.).

⁷ М. Арнаудов. Очерки по българския фолклор. С., 1934, с. 175.

⁸ И. Арнаудова. Михаил Арнаудов, с. 18–20.

⁹ М. Арнаудов. Очерки по българския фолклор, I изд., с. 187–188.

¹⁰ М. Арнаудов. Михаил Драгоманов. Личността му и значението му за българския фолклор. – В:

Очерки по българския фолклор, 1934, с. 195–219.

¹¹ М. Арнаудов. Пак там, с. 213.

¹² М. Арнаудов. Две приятелски изповеди, с. 7.

¹³ М. Арнаудов. Очерки по българския фолклор, 1934, с. 162.

¹⁴ М. Арнаудов. Две приятелски изповеди, с. 9.

¹⁵ И. Арнаудова. Михаил Арнаудов, с. 79.

¹⁶ И. Арнаудова. Пос. съч., с. 79.

¹⁷ М. Арнаудов. Очерки по българския фолклор. С., 1934, с. IV.

¹⁸ Пак там, с. 74; във второто издание на книгата заглавието е променено („Фолклор. Из историята и теорията на народоведските изследвания“) и са внесени някои допълнения.

¹⁹ В скоби са дадени годините на публикуването.

²⁰ М. Арнаудов. Студии върху българските обреди и легенди. Ч. I–II. С., 1924, с. 13.

²¹ И. Арнаудова. Михаил Арнаудов, с. 115–116.

ПЕТЪР ДИНЕКОВ

ТРУДЪТ НА МИХАИЛ АРНАУДОВ „ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО“ И МЯСТОТО МУ В НАУКАТА ЗА ХУДОЖЕСТВЕННОТО МИСЛЕНЕ¹

Сред многобройните трудове на Михаил Арнаудов, посветени на различни творци и литератури, „Психология на литературното творчество“ заема особено място.

На пръв поглед тази книга стои усамотена в огромното дело на учения, не се свързва с монументалните „частни“ проучвания върху творчеството на Вазов, Яворов, Кирил Христов и пр.

В действителност тази книга логично произлиза от всички изследвания и безбройни студии, които Михаил Арнаудов посвещава на различни литературни въпроси, творци и епохи. От определена гледна точка всички трудове на Михаил Арнаудов, изградени монографично върху отделни творчески личности, подготвят появянето на „Психология на литературното творчество“, носят в себе си предопределящи елементи и схващания – за изграждането на цялостна концепция върху литературния процес като творчество.

„Увод в литературната наука“ (1920) е може би първият опит да се систематизират научните от-

¹ Психология на литературното творчество, С., 1964, изд. II.

криция, завоювани от дълбоката гревност до по-ново време. Този опит има преки връзки с науката за творческия процес, защото подсказва мястото ѝ в едно систематизирано, конструктивно схващане за литературната дейност и очертава границите на нейния предмет.

Най-сетне, в 1931 г., т. е. когато е на 53 години и в продължение на повече от три десетилетия е събрал огромно количество доказателствен материал, след като по същество е разтълкувал творческия процес у Яворов, у Вазов – от една определена позиция, – Михаил Арнаудов публикува първото издание на „Психология на литературното творчество“.

Предпоставка за излизането на тази книга са и университетските лекции на автора върху проблемите на литературното творчество.

„Психология на литературното творчество“ си завоюва трайно място в науката за творческия процес. Този ценен труд присъства в науката и сега, когато малко се говори за „психология на творчеството“.

Новото издание на книгата от 1964 г. – преработено и допълнено, но непроменено по отношение на изходните концепции на автора – излезе в момент, когато науката за творческия процес полага на строги преоценки всички изследвания, които ѝ са посветени от един век насам. Това издание се превежда на чужди езици – сигурно доказателство за солидна научна стойност.

На пръсти се броят изследванията върху творческия процес от миналото, които са съхранили научните си достойнства и в нашата съвременност. Създавани най-често под влиянието на определени модни схващания – шумни и популярни в един-единствен литературен „сезон“, тези ръководства са

бързо забравени и сега дори за сведения не се отбелязват в ничие изследване.

Книгата на Михаил Арнаудов остана. Нещо повече – тя навярно е най-солидният опит – изследване върху творческия процес в литературата от така наречената „психологическа“ епоха на тази наука.

И ако този труд в научното творчество на Михаил Арнаудов е своеобразна рекапитулация, обобщение на цяла серия частномонографични проучвания, какво място заема той в науката за художественото мислене въобще? Какъв е реалният му принос в тази наука?

Към края на XIX и в началото на XX в. науката за творческия процес прави първи опити да се обособи в самостоятелен клон на знанието, да се освободи от опекунството на естетиката, литературознанието и изкуствознанието, поетиката – където тя е съпътстваща глава, вмъкната отчасти за пълнота на изложението.

Две обстоятелства благоприятстват това обособяване и го определят:

1. Психологията като наука по онова време отбелязва значителни успехи главно в изследване на мисленето като процес. Асоциативната психология, критикувана и заместена – или по-точно допълнена – от гещалт-психологията, остроумно и за времето си удовлетворително анализира някои от сложните проблеми на човешкото поведение, в частност мисленето. Множество психически изяви на човека – въображение, наблюдателност, памет, емоции и пр. – бяха изследвани научно, в експериментални условия. Тези успехи на психологията не можеха да не привлекат вниманието на изследователя на творческия процес дори само и поради това, че той се занимава по същество с идентични поня-

тия, само че пренесени в областта на художественото творчество.

2. Творческият процес като човешка изява почти без уговорки може да се разглежда от гледище на психологията. Преди всичко от нейно гледище, а не на логиката или гносеологията, макар че изкуството е познание, а творческият процес на опознаване обективната действителност – наистина специфично, но все пак достоверно опознаване на тази действителност.

Сега е безпредметно да се спори дали науката за творческия процес трябва да бъде преди всичко психология или преди всичко логика или клон на кибернетиката или някоя друга „стикова“ наука, както се изказват предположения тук или там. Очевидно е, че тази наука има достатъчно обособен специфичен предмет на изследване и средствата за научно овладяване и дешифриране на този предмет са също така специфични. Ала преди сто години, когато творческият процес е бил просто една глава от естетиката, не е било възможно да се изисква самостоятелност на науката за художественото мислене. На практика се е извършило онова, което единствено би могло да стане при онези условия: науката за творческия процес прибегва до помощта на психологията. В стремежа си да се обособи самостоятелно, тя се превръща фактически в клон на общата психология – или поне това важи за повечето трудове под заглавие „Психология на творчеството“. И все пак налице е една относителна самостоятелност, едно безспорно приближаване към същността на научното дирене, което за момента изиграва определена роля. Наистина отделните компоненти на творческия процес се разглеждаха досущ като психологически компоненти и така или иначе свеждаха творческия процес до по-

вегение, а не успяваха да го въздигнат до мислене, какъвто е той в действителност.

Това беше неизбежно, но и полезно за онова време, когато и най-придирчивото изследване установяваше, че творчеството се осъществява при „участие“ на различни неоспоримо психологически величини: памет, въображение, наблюдателност, воля и пр. И тъй като тези величини бяха „собственост“ на науката психология, творческият процес беше „привлечен“ към тази наука.

На науката за творческия процес беше нужен конструктивен и нормативен критерий в научното изследване. Тя го намери в нормативната психология.

При тези условия беше очевидно, че:

1. Отделните прояви на творческия процес така или иначе ще се оценяват съобразно провъзгласения норматив – и главно като някакви изключения от него, защото не може да се сложи знак на равенство между нормативното човешко поведение и творческия процес.

2. Науката за творческия процес ще има възможност да обогати документационния си материал, да го разкрие и оцени от една позиция, близка до същността на научното дирене, отколкото ако би сторила това от гледище на естетиката, логиката, поетиката и пр.

И действително главните достойнства на науката за творческия процес като психология беше привличането на огромен доказателствен материал за обяснение и характеризирание на отделните компоненти на творческия процес.

Логично е да се твърди, че преди „психологическия“ етап в науката за творчеството натрупаният вече доказателствен материал не би се оползотворил в нужната и възможната степен.

Трябва да се отбележи и фактът, че всъщност от XIX в. насам този доказателствен материал започна да се увеличава достатъчно убедително, за да привлече вниманието на изследователя, да го въоръжи със смелост за самостоятелно изследване. Почти четири-пет от фактите, с които науката за творческия процес защитава себе си, са факти, документи и доказателства от XIX и XX в. Какви факти бяха това?

Всевъзможни мемоарни епистоларни материали, биографични данни за творците (всъщност едва от миналия век се сложи началото на обективни и научни изследвания върху живота и дейността на отделни творци – предпоставка за по-нататъшно научно обобщаване) и пр.

Сега например е странно, че ръкописното наследство на творците почти не се ползва при изследването, не се привлича за доказателство в почти нито една „психология на творческия процес“. Защо? Защото ръкописът документира, така да се каже, последната фаза на творческия процес, той е израз на напреднало художествено мислене и може да послужи на научното изследване, когато и самото то със своите методи и средства е в състояние да проникне в този извънредно сложен по същество документ.

„Психологията на творчеството“ се интересуваше предимно от доказани, „външни“ прояви на творческия процес, охотно ползваше самопризнанията на творците, спомените на съвременниците. При всички случаи, когато се правеше уговорката, че отделните самонаблюдения, факти и пр. подлежат на доказване или е трудно да се докажат, все пак именно те бяха използвани в подкрепа на научното изследване, а ръкописното наследство, което документираше неоспоримо творческия процес, бе пренебрегвано.

Нещо повече – посредством „готовата продукция“, краен резултат на творческия процес, изследователите често се стремяха да анализират ретроспективно творчеството, да доказват „механизма“, съобразно с който то се изгражда. Този подход обикновено се превръщаше в литературен разбор на творбата – и колко „психологии на литературното творчество“ са всъщност именно такъв разбор (Овсянко–Куликовски, Рибо, Вернер)!

Трудът на Михаил Арnaudов – това сега може да се каже с пълна категоричност – нагласна своето време, извиси се над фактите, с които разполагаше. Той и сега е ценен не толкова с изумителната си аргументация, със събирането на почти всички факти, които за пръв път тук се появяват в такова количество, а и с анализа на тези факти, с изводите и научните утвърждавания, произтичащи от тези факти.

За да бъдат разбрани действителните достойнства на труда „Психология на литературното творчество“, трябва да се обърне внимание на още едно важно обстоятелство, което е донякъде и мерило за значението на изследванията. А именно:

Психологията на литературното творчество използва за критерий, както вече се каза, нормативното човешко поведение, „средните“ и доказани човешки възможности за изява. Спрямо този среден норматив обикновено явленията, свързани с художественото мислене, се преценяват като някакви щастливи изключения, като едно излизане „извън правилата“.

Разликата е твърде обща, за да бъде достоверна. Заключениеята са парадоксални. Например като взема нормативното човешко мислене за най-общ изходен критерий, психологът – изследовател

на творческия процес, удостоверява, че художественото мислене е несравнимо по-висше и следователно то е едно отклонение от нормата.

Правилна ли е тази постановка на изследване и оценка?

Художественото мислене – способност, която в различна степен се открива по правило у всеки зрял човек – е доведено у твореца до ярко изявена същност, до специфична гарба. Способността за художествено мислене именно у твореца се изявява най-пълно и завършено. Следователно не общата психология – т. е. нормативното и в случая непълно, неизявено докрай мислене – трябва да бъде отпразнен критерий за анализ на творческия процес, а обратното – доведената до съвършенство, докрай изявена функция е всъщност ключът за разбиране на всичко, което я предхожда по степен на развитие. Точно както в естествознанието един зрял, напълно развит екземпляр е предметът на изследването – а не недъгавият, незрял и пр. екземпляр, – точно така в областта на творчеството критерият трябва да бъде самият художник, творецът, спрямо когото обикновеният човек и обикновеното мислене са една степен по-неразвити и по-несвършени.

И все едно дали изследователят схваща тази основна същност на своята наука – той доказва възможностите си именно като влиза в противоречие с официалната постановка на въпросите, като разчупва рамката на изследването и достига до действителни научни заключения.

И трудът на Михаил Арнаудов, преценен от тази гледна точка, почти във всяка отделна глава се извисява над нормативната психология, избрана като ориентиращ критерий, довежда до заключения, които по същество измъкват психологията на

литературното творчество до единствено възможната в случая наука – науката за художественото мислене в литературата.

И тъкмо този успех на научното дирене осигурява дълголетие на книгата, за която става дума тук.

Още с въвеждащата глава, посветена на творческата личност, ученият доказва, че го безпокоят онези въпроси, които всъщност разкриват разликите между нормативното и художественото мислене. Става дума за творческата личност като „субстрат“ на творческия процес с всички съпътстващи въпроси – талант, гарба, социална нагласа и пр. Не може да се твърди, че тази глава е изведена до категорични заключения, че не страда от противоречиви постановки и схващания, често привеждани, за да покажат всестранната осведоменост и научната добросъвестност на автора. Изобилието от приведени факти и мнения е такова, че понякога пречи на „чистия“, на целенасочения анализ и вместо да изрази авторската концепция, затрупва я с всевъзможни „наносни“ изказвания.

Тази глава е най-слабата в книгата – и не може да бъде инак за позитивистичната концепция, от която авторът повежда научното изследване. Уводна по значение, по конструктивно място в такъв вид научно дирене, тази глава – главата за творческата личност – би трябвало логически да изхожда от здраво обмислени и научно достоверни концепции за творческия процес. Това в случая би означавало най-общо схващане на творческия процес като художествено мислене, а не само като поведение.

Ето защо Михаил Арнаудов допуска и във второто издание на своя труд такива глави като „Неврози и израждане“, „Раса и култура“, „Раса и лич-

ност“, „Наследственост“, които отклоняват изследването в противоречиви спорове с ненаучни постановки и тези. От изложението се подразбира, че авторът опонира с ненаучните становища, но вижда се също, че своя твърда концепция по този въпрос той нито прокламира, нито отстоява.

И тъкмо тук проличава необходимостта от ф и л о г е н т и ч н о разглеждане на някои въпроси – например въпроса за това, как у човека възбужда възниква способността да мисли художествено, – което е равносилно на творчески процес, на способността да се създават художествени творби с естетическо въздействие. Отговор на този въпрос не може да се даде при ограничена о н т о г е н е т и ч н а трактовка на въпроса.

Историческият подход от синкретичното изкуство до наши дни би подсказал други критерии за оценка, би довел до други постановки, защото би разшифровал човешката способност да се мисли художествено по единствения възможен начин – като исторически обособила се способност на човек да отразява обективната действителност, да опознава природата, света, обществото, себе си.

Най-същественният момент в уводната глава е великолепната постановка „Творчеството е здраво“. Творческата личност е психически и „социално“ здрава личност; художественото мислене, творческият процес е един нормален, здрав процес – той не е отклонение от нормалното човешко мислене.

Сега е лесно да се защитава подобна концепция, но за честта на нейния автор трябва да изтъкнем, че той я отстояваше непоколебимо и преди четиридесет години, когато мнозина изследователи спекулираха с науката за творческият процес и прикриваха безсилието или нечистоплътността на своите изследвания зад щит от екстравагант-

ни, психиатрични, анекдотични „факти“, доказващи парадоксалния характер на творческата личност. Подобни изследвания на практика довеждаха до заключението, че творчеството не е нормален процес, че то е абсурдна изява на отделния творчески дух, без всякаква връзка с обществения живот – следователно то е неанализируемо, „нагсоциално“ явление.

Необходимостта да защитава концепциите си за творческата личност навярно е прегопределила за автора обстоятелството, че той фактически не се спира на толкова важните въпроси на таланта, на гражданското и обществено поведение на твореца. Освободен от предразсъдъците и лъжливите обяснения на расистките и биологично-психиатрични теории, творецът в концепцията на Арнаудов е всъщност недостатъчно аргументиран именно като творческа личност, като онази решаваща компонента в творческия процес, в която определен, конкретен обществено-исторически материал се превръща в художествено произведение.

Впрочем въпросите, свързани с таланта, са сложни и досега неизследвани по същество. Онези учени, които съсредоточават върху тях научното дирене, обикновено допускат една съществена грешка: уеднаквяват целия творчески процес с дарбата, с таланта на твореца. В подобни схващания творчеството не е нищо друго освен изява на таланта и сложните процеси на творческото асимилиране и претворяване естетически на обективната действителност се свеждат до обикновена функция на таланта.

Необяснени остават в уводната глава на „Психология на литературното творчество“ и въпросите, свързани с гражданското и човешкото поведение на твореца. Обстоятелството, че изкуството

се активизира особено много в революционни епохи от живота на обществото, подсказва гражданската същност на изкуството и по аналогия предполага определени граждански добродетели на творческата личност. Тези добродетели са реални, анализирани в безброй биографични книги, посветени на отделни творци – но те трябва да намерят научно обяснение в един труд за творческия процес.

Във връзка с творческата личност отново изпъква значението на историческия подход, който психологията сама по себе си не предлага на научното дирене. Тук именно е необходимо да се изясни как е възникнало изкуството (и художествената дейност), защо, с какви цели, по силата на какви изисквания.

Анализът на този сложен проблем също изправя изследователя пред необходимостта да отчете по достойнство гражданско-общественото значение на изкуството.

Историческият анализ на изкуството – т. е. неговата филогенеза – може и трябва да стане изходен критерий за оценка за изкуството въобще като специфична човешка дейност. Защото „върховите“ прояви на изкуството, на художествената дейност съвсем не са така спорадични, усамотени, случайни, безпричинни както изглеждат те в обясненията на безброй буржоазни естети и литературоведи. И ако се търси причинната обусловеност между дадена художествена творба и епохата, която я е породила – т. е., ако се прави онтогенетичен анализ на този процес, – обикновено се стига до посочване на причини несъществени, незадоволителни, невалидни. И най-важното, тези частни въпроси не могат да послужат за цялостно обяснение на изкуството, на художествената дейност като исторически процес.

Неизяснените докрай отношения между творческата личност и обществото, художествения процес – всъщност почти напълно откъсват въпителната глава на „Психология на литературното творчество“ от останалото научно изследване. Налице са като че ли два аспекта на научното изследване, две постановки на науката за творческия процес, различни в уводната глава и в останалата част на книгата.

В останалата част на книгата Михаил Арnaudов се придържа повече или по-малко до онази „схема“, която психологията е изработила за свои нужди и която се характеризира с навлизане от по-простото към по-сложното.

С много голямо проникновение и научна достоверност Михаил Арnaudов анализира два важни елемента на творческия процес – възприятието и наблюдението. Сложността на този въпрос му подсказва да го свърже – изследователски – с други моменти на творческия процес, да преодолее ограничеността (дедуктивната ограниченост), която застрашава научното изследване при откъсване на отделни въпроси от цялото. „Фикцията на романиста предлага еднакво вярно наблюдение и мощно въображение, така че докато първото долавя съотношението между думи и чувства и изразни движения, второто комбинира извиканите в паметта образи и случаи в цели картини.“

И както навсякъде – поток от аргументи и мнения.

Правилно тук се разглежда и важният проблем за отношението между типа и прототипа. По-нататък въпросът за наблюдението е разтълкуван успоредно с ефектите, с тази емоционална окраска, която прави по-колоритна асимилираната емпирична действителност. М. Арnaudов доказва ог-

ромната роля на самонаблюдението и вживяването в явленията, които са обект на внимание. Това качество на твореца е свързано с емоционалните изживявания. Така фактически е анализирано напълно онова най-важно явление в първата фаза на творческия процес, което условно може да се нарече съпреживяване, за да се подчертае неговата активна насоченост, целеустремеността му, проникваща в същността на явлениято.

По-нататък в главата „Форми на опита“ и „Естество и предпоставки на паметта“ М. Арнаудов компенсира един пропуск на уводната глава. Творческата памет е анализирана с оглед на най-същественото: способността на твореца да задържа дълго, дори „подсъзнателно“ преживявания, наблюдения, характери и т. н., които остават в „запас“ за бъдещи художествени образи. „Тъкмо онези външни и вътрешни преживявания притежават за писателя най-голяма стойност, които могат да подхранват творческия му инстинкт. Изключителната памет е в значителна степен дело на усилията, които умът прави, за да задоволи тежненятия на таланта и да постигне предначертаните му цели. Волевите и емоционалните спътници на представите тук са от огромно значение.“

Понятието „творчески инстинкт“ (според трактовката на автора) насочва към онази рутина, която си създава творецът, наред със способността да оценява творческите възможности на едно явление, запаметено, но още невякарано в работа. Що се отнася до волевите и емоционалните спътници, те изискват прецизиране – главно с оглед на различните творчески фази – преди и след възникване на художествената идея за едно произведение.

С голяма убедителност е разкрита съществе-

на истина за първата фаза на творческия процес: „Отделният факт, възприет някога, не стои уединен. Той е станал достояние на съзнанието едновременно с други възприятия в областта на същото или на друго сетиво; той е предизвикал раздвижването на всички психически дейности, така че една представа се свързва с определено настроение или чувство и един акт на волята – с определени представи; най-сетне изразното движение било схванато като отглас на съответното вътрешно състояние, за което наблюдателят заключава по аналогия със себе си или въз основа на по-раншен опит.“

Творческата личност – здравата, нормалната, логичната личност – и нейният опит преди всичко са критерият за възприемане на обективната действителност и за една непосредствена оценка на тази действителност. М. Арнаудов отлично е доловил това усвояване на света по аналогия, въз основа на миналия опит преди всичко, което е важен елемент в творческия процес.

С някои от приведените по-горе думи М. Арнаудов засяга извънредно важната компонента на творческия процес, посочвана като „несъзнателното“. Става дума всъщност за „тъмни“ петна в творческия процес, „непрояснени полета“ и пр. В труда „Психология на литературното творчество“ е отделена специална глава за „несъзнателното“. Покрай опитите да се анализира и обясни значението на „несъзнателното“ в творческия процес вмъкнати са доста произволни понятия – например безличие и демонизъм.

Всъщност става дума за онези звена в творческия процес, които възникват спонтанно, неочаквано, за чието кристализиране и появяване творецът не е в състояние да си даде сметка.

М. Арнаудов ги разглежда, за да потърси точ-

но мястото им в художественото мислене. А всъщност несъзнателното, схванато като по-широко явление, съпътства целия цикъл на творческия процес. Не само замисъл на дадено произведение, но и безброй находки при работа над произведението, всичко онова, което прилича на замисъла, което от някои автори (главно американски) се нарича „вътрешно повторение“ на замисъла, „многократност“ на замисъла и което е по същество отделна метафора, находка, образ.

Съществува ли действително несъзнателното и в творческия процес и дали то не е от такова естество, че да компрометира въобще научното дирене, като направи невъзможно възпроизвеждането на цялата мисловна верига, след като някои важни звена от нея останат неуяснени?

С други думи, дали човек не е в състояние да си даде сметка за всичко онова което става „в главата“ му? Ако се допусне, че човек е в състояние да си даде сметка за всички звена на мисленето, това би означавало да се допусне наличието на втора система от мислене, която контролира първата.

И още:

Авторите, които смятат, че в мисленето съществуват тъмни звена, непроходими полета, всъщност отъждествяват мисленето с говоренето наум. За тези автори мисловната верига протича като обикновен процес на конструиране дадена фраза – дума по дума.

Въпросът е неизразимо по-сложен. Мисленето, разбира се, не е говорене наум и творецът не е в състояние да следи своята мисловна дейност, особено в активните ѝ стадии, когато той цял е насочен към реализация на замисъла. Ала защо трябва да се разчита само на автопризнанията на творците, за да се разгадае този въпрос? В действи-

телност изследователят се покорява на една традиционна рутина и търси доказателствата си в признанията на творците, които много често – по различни съображения – изтъкват, че не са в състояние да обяснят появянето на този или онзи образ в произведенията им, възникването на този или онзи замисъл.

А, от друга страна, съществуват немалко „изповеди“ – щастливи находки – за които творецът е в състояние да си даде точна сметка, свързва ги с определени обстоятелства, помни всички подробности на възникването им.

Наличието на такива находки – например признанието за това, как у Яворов възниква идеята за пиесата „Когато гръм удари...“, множество признания на Маяковски в „Как делатъ стиху“, по същество опровергават песимизма при разглеждането на въпроса за несъзнателното. Въоръжен с всички доказателства, със специфичните методи на изследване, ученият може да възстанови с максимална приблизителност и цялостност творческия процес, да обуслови възникването на всички негови звена.

От това гледище предметът на науката за творчеството се извява пределно специфично: тук не могат да помогнат нито психологията, нито логиката, нито молекулярната психология, нито физиологията – тук може да помогне само специфично научно дирене, със специфични средства, изградено върху специфични доказателства и отчитащо спецификата на предмета за научно изследване.

Именно трудностите пред „несъзнателното“ породиха две характерни увлечения в съвременния етап на науката за художественото мислене. Множество съвременни изследователи (Мейлах например) са категорични в изискването си да се създаде комплексна наука, за да се „обсади“ проблемати-

ката на науката за творчеството „от всички страни“ и да се превземе с колективни усилия.

Михаил Арнаудов не е привърженик на такова схващане. Той изгражда своя анализ стъпка по стъпка, дълбоко убеден във възможностите на избраната от него наука, макар да не се ползва от всичките ѝ оръжия. Например той не прибегва никъде до разшифроване на един ръкопис за доказване на дадена теза. Ръкописът въобще отсъства от неговия склад с аргументи. Навярно защото този склад е препълнен с всякакви други доказателства. И все пак ръкописното наследство все повече и повече придобива значението, което му се полага като най-важен, единствен по силата на доказателството си документ, който ще тласне силно напред научното дирене, ако бъде разглеждан многостранно, с помощния анализ на други факти и обстоятелства.

Най-сетне именно „несъзнателното“ окуражи някои модерни науки – например молекулярната химия – да се даде гласност на изненадващи предположения. Един Ъшби е уверен, че творческият процес ще бъде разшифрован удовлетворително едва когато се създадат възможности за наблюдаване дейността на мозъка на молекулярно равнище. На практика това означава да се създаде сложно програмно устройство за едно временно наблюдаване на целия мозък, във всичките му клетки, съвкупно на всички едновременно процеси.

В действителност какво би означавало това? Каква перспектива на научното дирене предлага това въображаемо програмно устройство? То предлага възможност да се регистрират определени химико-физически процеси, свеждащи се до промени в оптимални за живота условия, които са материалният субстрат на мисловната дейност. С други ду-

ми, един фиктивен шифър – шифърът на несъзнателното – ще бъде заменен с друг шифър – молекулярните процеси, посредством които, пак по думите на Ъшби, „мисълта доказва своето алиби“.

Когато Михаил Арнаудов е създавал своята „Психология на литературното творчество“, Ъшби и колегите му още не бяха оповестили грастичната си хипотеза. Ала не от непознаване на тази хипотеза Михаил Арнаудов се е заел оптимистично с огромната си задача. Той просто е вярвал в „силите“ на своята наука, в специфичните ѝ методи – макар да не се ползва винаги от тях, в специфичните ѝ доказателства, макар да не привежда всички от тях в активност.

Пристъпвайки дедуктивно към темата на изследването, обсъждайки въпрос по въпрос чудовищно дългата номенклатура на творческия процес, Михаил Арнаудов достига до обобщаващата глава „Творческият процес“.

Без да разделя на фази художественото мислене, Михаил Арнаудов се изяснява като застъпник на двуфазното реализиране на творческия процес: събиране на материал за дадена творба (първа фаза) и реализиране на художественото произведение (написването му, втора фаза). Между тези двете стои художественият замисъл, който активизира първата фаза, поставя я в активно отношение към втората.

На пръв поглед нищо особено не се крие зад тази периодизация, подсказвана като че ли от самата същност на творческия процес. А тя е извънредно важна, защото кореспондира с онова генерално определение за познанието (теория на мисленето, гносеология), което Ленин формира като единствен възможен път на човека – от известното към неизвестното, път, присъщ и на творческия про-

цес, ако той се схваща като движение от неизвестното – емпиричния материал, обективната действителност – към известното, истината – художественото произведение (и познанието, което то разкрива на човека).

Тази периодизация, която не беше чужда на множество изследвания от края на миналия и началото на този век, у Михаил Арнаудов е използвана най-пълно.

Много правилно е доловено, че активното и решаващо начало в тази последователна и логична дейност е замисълът на художественото произведение, онова „ново качество“ в художественото мислене, което настройва действено към решаване на художествената задача цялата личност на творца, всичките ѝ познания и „запаси“.

„... творческата мисъл създава една ядка, една платформа, от която по-нататък се извежда пълното произведение. От основно значение тук е познанието, че концентрацията предполага действието на една емоционална струя, която се явява неизбежен предвестник и двигател на творческите образи... Творчеството без настроение, строителна работа на поетичната мисъл, без присъствието на един явен емоционален фактор е нещо немислимо.“

Михаил Арнаудов защитава тази концепция с позовавания на Вернер и може би поради това не е използвана докрай една действителна находка. Защото възникването на художествената идея (концепцията, в неговата терминология) наистина се характеризира с достатъчно специфична емоционална окраска, за да се различи безпогрешно от всякаква друга подобна човешка проява. Впрочем този въпрос достатъчно изчерпателно е разтълкуван от Пушкин, който категорично разграничава състоя-

нията на възторг и вдъхновение и отнася всяко от тях към онази фаза на творческия процес, на което то е присъщо.

Михаил Арнаудов не разглежда в отделна глава възникването на художествената идея – тя според нас заслужава това, защото е най-активният момент в творческия процес, тя е „откритието“, на което е способен само творецът – но все пак много пъти и в различни аспекти анализира тези въпроси по същество и не оставя нито един детайл от него неизяснен.

Начинът, по който Михаил Арнаудов разглежда този кардинален въпрос в психологията и литературното творчество – възникването на художествената идея – доказва, че само многостранното аргументиране е в състояние да изчерпи докрай един сложен проблем. М. Арнаудов се опира преди всичко на изисквания (на творци и изследователи), след това на последните варианти на дадени творби. Тук отново се натъкваме на необясним пропуск – пътят, извървян от творците до последните варианти на творбите им – ръкопис, – е оставен без внимание. Детайлите в него изразяват детайли на творческото мислене, подсказват намесването на всички компоненти на таланта и личността в отделни моменти на творческия процес. Главният аспект, в който М. Арнаудов разглежда концепцията (замисъла), е творческото въображение. Всъщност и в случая анализирано е не толкова въображението, колкото последствията от неговата намеса в творческия процес. Общата психология твърде слабо е разработила въпросите на въображението и последствията от това неблагоприятно ще се отразяват естествено на всяко изследване върху творческия процес от позициите на психологията.

На практика творческото въображение – и то-

ва е показателно – се квалифицира като по-обемно, по-гъвкаво, по-маневрено, по-комбинативно спрямо един фиксиран норматив – норматива на общата психология.

Там, където Михаил Арнаудов е нарушил тази традиционна постановка на въпроса, там всъщност той е достигнал до най-ярки научни завоевания.

Те и определят дълголетието на неговия труд. В наше време, когато епохата на психологията в науката за творческия процес е напълно изживяна – един труд като труда на Михаил Арнаудов може да живее и живее главно защото с най-съществени те си достижения награвства психологията, опирайки се на нея, достига до изводи, които са изводи на науката за творческия процес.

Това и отличава „Психология на литературното творчество“ от всички подобни изследвания. Тя е несравнимо по-богата от всички подобни трудове с фактически материал, подбран с огромна ерудиция и тънко прецизиран с оглед на всяка тема. Тя е и сполучлив опит за специфичен анализ на творческия процес и пръв в историята на науката за творческия процес цялостен, завършен опит да се отстои самостоятелността ѝ, макар и под традиционното име „Психология на литературното творчество“.

НИКОЛАЙ АНТОНОВ

ВЕКОВЕЧНИЯТ

Едва ли има по-точна и по-прилягаща характеристика от тази, когато говорим за човека, за учения, за явлението Михаил Арнаудов. Смисълът тук е не толкова в почти вековното му патриаршеско битие, нито в научните му сондажи във вековете, нито дори в заглавието на последния му труд – „Вековно наследство“, колкото в наистина вечната значимост на делото му. Защото Михаил Арнаудов е сред онези Личности, които жалонираха нашето развитие като етническа реалност, които прокараха тясната, стръмна и криволичеща, но извеждаща на широкия европейски друм българска пътека, които, в крайна сметка, очертаха контурите и изпълниха с дълбоко съдържание понятието „българщина“. Някак странна е типично нашенската черта да полагаме в Пантеона на безсмъртните предимно политически кости (изключение, изглежда, са само художественотворческите), а да забравяме имената на онези, които изваяха параметрите на българското и придадоха смисъл на самочувствието ни за етническа самостоятелност – Александър Теодоров-Балан, Любомир Милетич, Иван Д. Шишманов, Беню Цонев, Йордан Иванов, Стефан Младенов, Стоян Романски, Васил Златарски, Петър Мутафчиев, Иван Хаджийски, Боян Пенев... Свое достойно място в тази редица има и Михаил Арнаудов. Нему, както и на останалите, ние, днешните българи, дължим още много.

Михаил Арнаудов принадлежи към второто поколение български хуманитаристи след Освобождението, възпитаници на Ал. Теодоров-Балан, Л. Милетич, Ив. Д. Шишманов и др.¹ Знайно е, че нашата хуманитаристика, силно афишираща в началните периоди историко-филологическата си насоченост, преодолява високите баури на времето от Възраждането насам, показвайки едно постъпателно развитие, развитие, което неминуемо носи всички родини петна и всички вътрешно присъщи характеристики на българския обществен развой през XIX–XX в. Тъкмо затова тя е и симптоматичен изразител на българското изобщо, и подвластна на онези така типични обществени лутания по пътя към конституирането и утвърждаването на собствена етнична идентичност и самостоятелност. Затова и маркерите на нейния растеж неотстъпно следват обществените. Ако се опитаме да периодизираме нещата, бихме могли да разграничим възрожденски етап, етап на специализация и първи опити за синтез, етап на методологическо преустройство и т. н. Както е известно, възрожденската епоха у нас все още не е време на специализирани проучвания. В нея откриваме един първичен синтез на наблюдения и обобщения, чиито вътрешни измерения се определят от идеята за национална самобитност. Огромната вътрешна енергия на националния живот и все по-укрепващата изява на национално съзнание намират покритие в едно народоведско движение, което синтезира ведно научното виждане с политическата идея, събирането на факти с поетичното вдъхновение. Иначе казано,

¹ Вж. Д и н е к о в, П. Михаил Арнаудов и българският фолклор. – Български фолклор, 1978, № 3, с. 3.

богдещ тук е акцентът към народностното, към собствена етническа самоличност. Развива се, от една страна, интересът към българския народ (тъкмо в етничните му измерения) като народ със своя индивидуална историческа съдба, със своя специфика в изграждането на културата, а от друга – поставят се и се решават философските, социологическите и социалнопсихологическите проблеми на етноса и етничните процеси. И за да бъде по-точна оценката на нещата, е нужно да се напомни, че всяка епоха в живота на народите има и свой индивидуален, личностен контекст. Може да се смята, че българските възрожденци, носещи присъщия на самото Възраждане като обществено-историческа закономерност универсализъм, са личности, които съчетават в себе си способностите на възрожденския тип геец за изява в трите основни области на обществения живот едновременно – в политическата борба, в книжовното творчество и в народоучните изследвания. Макар и научното познание още да не притежава чертите на самостоятелна и систематизирана труд, чрез който да се измерва гражданското поведение и самата личност, етноложкият интерес и стремежът към народоучен принос са тяхна неизменна и типична характеристика². Следователно, още тук се сблъскваме с етноложките функции на българската хуманитаристика, факт, който ще я съпътства и занапред.

Впрочем, тъкмо това е времето, когато кълният първите прояви и на специализирано научно познание. Те обаче избухват силно в следосвобожденската епоха, когато вече националният ни живот

² Вж. Ж и в к о в, Т. Ив. Етнокултурно единство и фолклор, С., 1987, 15–16 и Михаил Арнаудов и българската етнология и фолклористика. – Език и литература, 1990, № 1, 3–4.

се структурира политически, икономически, духовно, когато вече е налице едно дълбоко членение на общности, характерно за развитите етнически системи³. Съвсем логично в сферата на познанието се разгръщат успоредно и самостоятелно националната култура и националната наука на основата на все по-явната специализация. Няма го вече онзи възрожденски синкретизъм на перото, пушката и фолклорното събирачество, има ги политиците, художествените творци, учените. Това е времето, довели до обновяване и обогатяване на интелектуалния потенциал на нацията. Ако отново пречупим нещата през призмата на личността, ще видим, че тогава на научния небосклон изгрява цяло съзвездие от личности, които в своето многообразие оформят духовния ръст на българина в онези години. Всеки един от тях (имената им бяха споменавани вече неведнъж) от своя опорна точка, която е и израз на неговата ерудиция, и източник на научните му завоевания, утвърждават миналите измерения и перспективите не само на българската духовност, но и на българската етничност изобщо. Тази опорна точка, идваща от съответната изследователска нагласа, синтезира обикновено различни области на научното познание, затова и днес, анализирайки техните приноси, ние много често се плъзгаме по повърхността на съвременната завършена научна специализация и сме склонни да подхождаме към делото им по принципа: този като..., онзи като... (литературовед, лингвист, фолклорист, историк и т. н.). Вярно е, че докато през Възраждането изследователският интерес е част от об-

³ Тук и по-долу вж. също Ж и в к о в, Т. Ив. Михаил Арнаудов..., с. 4.

щата характеристика на личността, цялостност на нейната историческа активност, в началото на нашия век той е в контекста на едно специализирано научно издание, което характеризира индивидуалните стремежи на учения като специалист⁴, но вярно е също така, че учените от следосвобожденската кохорта носят частица от онзи споменат вече възрожденски синкретизъм, разбира се, изразен по друг начин и в друго време. Важно за нас в случая е, че и през този период всички тях ги обединява отново усилието за опознаване на българина, за напипване на характерните му етнически черти. С други думи, отново е видима отчетливо етноложката функция на тогавашната българска хуманитаристика.

Михаил Арнаудов съвсем естествено е подвластен на своето време⁵. Колкото и грубо да звучи, той наистина е продукт на всички онези типични за следосвобожденската ни наука търсения, за които стана дума по-горе. Тъкмо затова Арнаудов е прекалено широк за обичайните рамки на хуманитаристичната историография, прекалено невчесан за обичайните гладко сресани снимки в албума на всяка хуманитарна дисциплина, прекалено разнопосочен за обичайни ракурси към миналото. Затова и в енциклопедиите продължава да царства съюзът и: и литературовед, и историк на културата, и фолклорист, и психолог на художественото творчество, и... А всъщност, може би, нещата са много прости. И ключа за обяснението им ни дава неведнъж

⁴ Ж и в к о в, Т. Ив. Етнокултурно единство и фолклор, с. 17.

⁵ По въпроса вж. още Пенчев, В. Ранният Арнаудов, или как фолклористът стига до Македония. – В: Пенчев, В., А. Анчев. Михаил Арнаудов – една научна командировка в Македония. С., 1999.

вече споменаваният етнологски подтекст на хуманитарните изследвания по онова време⁶. Ако приемем тезата (а няма логични причини да не я приемем) за етнологията като изследователска зона на прерогативите на различни научни дисциплини, като поле за дейност на изследователи с различно научно поданство, в крайна сметка като научно средоточие със свои възли и със свои проблемни ядра⁷, ние бихме могли да контурираме донякъде явлението Михаил Арнаудов. Казвам донякъде, защото и тук, както впрочем и навсякъде, всяка абсолютизация е абсурдна. Предлаганият подход към нещата не е поредният опит за вкарването на феномена в някакъв лесно смилаем калъп, а само една от възможните гледни точки.

Добре известно е, че колкото и мащабни да са научните интереси на М. Арнаудов, те се фокусират основно върху културната ни история (особено възрожденската), върху анализа на следосвободженските литературни процеси и явления, върху психологията на литературното творчество и върху фолклора. Едва ли може да има съмнение, че водещ в изследванията му е акцентът към българското, към характерните етнически проекции на съответната проблематика. Дори насочванията на Арнаудов към някакъв по-широк контекст, вниманието, отделено на европейската литература, отново са продиктувани от неговия стремеж да подпомогне българознанието, като подтикне към едно по-всеобхватно националкултурно и историческо мислене, като разшири духовно-естетическите ни хоризонти, сродявайки ги с европейските, да не говорим, че това е и предпоставка за по-загълбочено

⁶ Идеята не е нова. Макар и с прословутото „като“, тя е заявена у Ж и в к о в, Т. Ив. Михаил Арнаудов...

⁷ Ж и в к о в, Т. Ив. Етническият синдром. С., 1994, с. 127.

разбиране на нашите национални обществени и културни процеси⁸. Следователно, ако си позволим опита да подведем под етнологски знаменател (за който, пак повтарям, имаме редица основания) научните приноси на М. Арнаудов, бихме могли да открием в неговите работи на първо място проекциите на една етнология на културата. Изследователските му сондажи във възрожденската проблематика, афишираният интерес към строителите, героите, творците на българското духовно възрождане (Паусий, Софроний, Раковски, Братя Миладинови, Неофит Бозвели, В. Априлов, Л. Каравелов и т. н.), към възрожденските културни и научни институции (напр. Българското книжовно дружество в Браила), вникването във възрожденските културни явления и процеси изобщо са онази ариаднина нишка, която извежда към формулирането на етническите характеристики на българското културно развитие, към подстъпите на етнизма като наследена информация, като субективизиране на социално-антропологичната действителност, като съзнание⁹. На второ място, отново етнизмът е този, който оправдава, така да се каже, етнологските аспекти на литературознанието. Една етнология на литературата предполага проникване в литературния етнизъм, установяване на взаимовръзката между художествена реалност и етническата система за възпроизводство на социално-антропологичната действителност¹⁰.

В нашия случай анализите на Арнаудов върху следосвободженските литературни процеси и явления, върху творчеството на Вазов, Яворов, К. Христов и др. несъмнено носят в себе си зародишите

⁸ Вж. Д и м о в, Г. Цит. съч., с. 170.

⁹ Вж. Ж и в к о в, Т. Ив. Етническият синдром, с. 128.

¹⁰ Пак там, с. 129.

на едно етноложки натоварено проникване в същностните характеристики на българската литература, едно извеждане на преден план на етничната ѝ обусловеност, в крайна сметка – един ясно зрим ракурс към нейния етнизъм. Близка е връзката тук и с научните сондажи на Арнаудов в онази област, която най-често назоваваме психология на литературното творчество (впрочем и той самият точно така озаглавява флагманския си труд по тази проблематика). Повторно вглеждане в написаното, едно препрочитане, би могло отново да ни доведе до разкриването на определени етноложки аспекти на литературния процес, заложили в търсенето (и намирането) на етничните проекции на художественото творчество, в написването на взаимовръзката етнос – култура, в акцента към типично българското и т. н. Тъкмо чрез български примери той обективизира факторите за формиране на творческата личност, домогвайки се по този път до анализа на един мащабен проблем, какъвто са основите на човешкото творчество. Нещо повече, теоретичните обобщения на Арнаудов вървят не в една, а в две посоки – към личността на твореца и към народа като колективен субект на духовното творчество. Паралелно с литературните си психографии той навлиза и в психологията и генеалогията на културната традиция, изследвайки фолклорните предания и фолклорната обредност. Общите методологически предпоставки и общата методика го водят до извеждането на единни принципи на културното творчество, каквито откриваме и у големия поет от ранга на Яворов, и у обикновения народен певец¹¹.

Така всъщност стигаме и до следващия пункт

¹¹ Ж и в к о в, Т. Ив. Михаил Арнаудов..., с. 10.

в етноложките проекции на научното дело на М. Арнаудов. Безспорно, като органична част от един универсален културен процес, фолклорът сам по себе си е културна реалност със своя същност, той е форма за изказ на етноса¹². Съвсем естествено и почти априорно фолклористичните изследвания носят и характерен етноложки подтекст. У Михаил Арнаудов тези техни функции са направо емблематични. Всичко, казано дотук, беше опит да се покаже, че същественото и самостоятелното у него като учен е усилието му да отиде към едни по-широки етноложки обобщения, да изведе изучаването на народа си като специфична изследователска задача, задача, осъществима не в рамките на една научна дисциплина (независимо от названието ѝ), а като система, като средоточие на науки, различни по своята предметология, но обединени от обща цел. И неговата изходна позиция в случая е тъкмо фолклористиката¹³.

Арнаудов, както вече стана дума, е явен привърженик на една етноложка концепция за фолклора. Той подхваща и развива идеи и постановки, характерни за немската наука от края на XVIII и началото на XIX в., където, за разлика от другаде, етноложкото познание се разгръща най-вече като проява на националното самопознание. На тази основа той го формулира като единство на теория и практика, на интерес към материалните и духовните форми в културата на народите, към обективното и субективнопсихологическото в тяхната социално-историческа идентичност. Подобна формулировка му дава основанията да прецизира и съ-

¹² Ж и в к о в, Т. Ив. Етническият синдром, с. 129.

¹³ Вж. отново Ж и в к о в, Т. Ив. Михаил Арнаудов..., 4–5.

ответните научни гледни точки към материята – от позициите на фолклористиката, етнографията, народопсихологията и т. н., фиксирайки онзи сложен сплитък от хуманитарни науки, чиято система позволява разгръщането на етноложкото познание. И несъмнена негова заслуга е, че поставя фолклористиката в подобен контекст, очертавайки нейния интегрален, нейния синтетичен характер¹⁴. Това въпреки му позволява и да заяви, в противовес на своя учител Ив. Шишманов, мнението си за напълно самостоятелния статут на фолклористиката като наука: „Ако на едно или друго основание – пише Арnaudов – XIX век се нарича век на техниката, век на биологията, век на електрохимията, век на историята и т. н., все тъй право би било да се изтъкне като негова голяма придобивка оформянето и грамадният ръст на знанието ни за народа, за народната душа и народното творчество, и да говорим за век на фолклористиката“¹⁵.

Стана вече дума, че М. Арnaudов е подвластен на онази характерна за следосвободенския ни период научна атмосфера, опосредствала до голяма степен етноложкия подтекст на изследователските му търсения. Това несъмнено е истина (или поне неин възможен вариант), но явно не е цялата. Арnaudов, ако перифразираме все същия Ив. Д. Шишманов, стои на границата между две епохи. За едната вече говорихме, а другата е свързана с методологическото преустройство на българската хуманитаристика. Това е времето, когато вече е изживян преходният етап на социалното, икономическото, политическото, културното ни развитие,

¹⁴ Срв. пак там, 5–6.

¹⁵ Арnaudов, М. Очерци по българския фолклор. Т. 1. С., 1968, с. 11.

когато българското общество, въпреки различните и най-често с отрицателен знак исторически превратности, вече е напълно изградена и функционираща система, когато българската духовност категорично потвърждава своята самостоятелност и самостоятелност. Националната наука се е разгърнала напълно, завършена е специализацията в нея. Върху поставените от по-рано фундаменти завършва и нейната институционализация, формирани и действащи са редица научни средища, концентриращи интелектуалния потенциал на нацията. Важно за нас в случая е, че мнозина от онези дейци на българската хуманитаристика, които казват тежката си дума в нейното развитие през предишния период, на практика осъществяват и методологическото ѝ преустройство. В това няма нищо странно. Те са набрали и нужния опит, и нужната научна мощ, за да бъдат в първите редици на едно подобно обновление. И убедено може да се твърди, че Михаил Арnaudов заема достойно място сред тях.

Разбира се, днес е лесно от дистанцията на времето да се набележат методологическите новости в подхода на бележия български учен към изследваните процеси и явления. Ние сме облагодетелствани от факта, че те вече са осмислени реалности. Това понякога ни дава и самочувствието за определена перспектива, за известна критичност, продукувана от развитието на науката. Там и тогава обаче, може би без да носи съзнание за пионерство, Арnaudов очертава до голяма степен онези коловози, по които десетилетия напред ще се движи нашата хуманитаристика (или поне редица нейни сфери). На практика той е един от първите, определили методологията като самостоятелен проблем в науката. На първо място

става дума за характерното за него системно виждане на явленията. Подходът на Арнаудов позволява да се фиксират различните системни връзки между тях, да се изгради в синхронен и в диахронен план една функционираща системност в анализа им, независимо дали са фолклорни, литературни, културни. Нещо повече, ученият упорито търси системния подтекст на нещата из цялото поле на хуманитаристиката. Дори и повърхностен поглед върху научното му творчество ще ни убеди в правдивостта на подобно наблюдение.

Не по-маловажен е приносът на М. Арнаудов в утвърждаването на емпиричния метод като система от идеи и свързани с тях процедури за набиране на емпирична информация за социалните и културните процеси и явления¹⁶. От една страна, той настоява за специализирана подготовка за емпиричното наблюдение, за системно документирание на изследваните процеси и явления на основата на добре премислени изследователски програми и методики. От друга, за Арнаудов емпиричното проучване е форма за проверка на различните предлагани научни идеи и хипотези. Тъкмо чрез събраната и събирана документация той доказва истинността на заявените тези. Изобщо, Арнаудов утвърждава емпиричния подход като самостоятелен изследователски процес. Нещо повече, той използва емпиричната анкета за монографични цели, т. е. събирането и обработката на информация за изучаването на един определен научен проблем¹⁷.

Отдавна беше забелязано, че М. Арнаудов е сред учените, които не се задържат при журнал-

¹⁶ Вж. по-подробно Ж и в к о в, Т. Ив. Михаил Арнаудов..., 6–8.

¹⁷ Пак там, с. 9.

ната студия. Обхванал един материал, той леко и бързо преминава чрез монографията към по-широко и обобщено изследване¹⁸. Този характерен подстъп – от емпирия към теоретична статия или студия и оттам към монография – е много явен при почти всеки изследван от него научен проблем, независимо към коя област на познанието принадлежи. Можем да го открием и в насочванията на Арнаудов към Възраждането, и в интереса му към мащабните български художествени творци, и къде ли още не. Но сякаш е най-забележим във фолклористичните му проучвания, затова и няма да е пресилено да се каже, че тъкмо той е ученият, който пръв у нас напълва със съдържание понятието „теренист“, който придава на теренната работа научна поглед, който органично свързва събирачеството с научното изследване. Казано с едно изречение, Арнаудов свободно се движи в зоната между фактология и теория, търсейки и давайки отговори на важни научни въпроси. И още нещо в тази връзка. Осъществявайки практически идеята на Шишманов за фолклористично проучване на даден район, Арнаудов до голяма степен формулира регионалното изследване на фолклора като специфична познавателна област на фолклористиката. В случая е достатъчно да се споменат сондажите му в Еленско, Северна Добруджа, Източна Тракия, Западна Македония. И тук изниква още един характерен ракурс към явлениято Михаил Арнаудов. Имам предвид неговия явен и ярко изразен интерес към проучване на граничните територии на българското етнично землище. И до днес познанието ни за тези, излизайки извън държавните ни граници области, се гради до-

¹⁸ Изследвания в чест..., с. 6.

някъде върху наблюденията и обобщенията на М. Арнаудов¹⁹.

И накрая, но не на последно място, задължително трябва да се спомене, че той извежда на преден план в изследванията си сравнителния метод. В случая е важно това, че той транспонира една общонаучна идея, присъща на различните „знания“ (литературно-знание, езико-знание, народно-знание), затова тук става дума не толкова за отделни нейни приложения, колкото за наличието на един научен принцип с по-общо значение, който е потребен изобщо в опознаването на обществото и на неговите духовни завоевания. Заслугата на Арнаудов е, че този принцип се оказва основен инструмент в неговите научни търсения за изследване на културните процеси и резултати като проява на единичното, особеното и всеобщото в историческия процес. Така той отново вписва теоретичните си гурения в един по-широк изследователски кръг – този за единството и многообразието на културния развой на човечеството²⁰.

Много е казано и писано и със сигурност още много ще се говори и пише за човека, за учения, за явлението Михаил Арнаудов, ще се преиздават книгите му, побрали в обема на една сносна домашна библиотечка част от тържеството на българската научна мисъл в продължение на цял век, дълго още ще се учим от него. Защото неговото вековечие не е публицистична метафора, а обективна реалност.

ВЛАДИМИР ПЕНЧЕВ

¹⁹ Вж. по-подробно Пенчев, В. Цит. съч.

²⁰ Вж. Ж и в к о в, Т. Ив. Михаил Арнаудов..., 8-9.

СЪДЪРЖАНИЕ

9. Глава УЧАСТИЕ НА РАЗУМА

1. Разум и вкус	5
2. Теоретическо-техническа подготовка	11
3. Обмисляне и самокритика	25
4. Вдъхновение и разум	34
5. Творчество от идеи	49
6. Теза и морал	71

10. Глава ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС

1. Концепция и настроение	83
2. Музикално настроение	96
3. Ритмично-мелодични елементи	110
4. Първа цялостна идея и нейните застъпници	122
5. Единство преди частите	130

11. Глава ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС (Продължение)

1. Концентрация	139
2. Дял на въображението и на разума	156
3. Изпълнение	166
4. Изкуствено вдъхновение	178
5. Методи на създаване	183
6. Импровизация: стих и проза	202
7. Един специален случай	215

12. Глава
ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС
(Продължение)

1. Поправки: начини и възможности	223
2. Други показания и примери	234
3. Преработки и пресъздаване	248
4. Подновено продуктивно състояние	264

13. Глава
ЕЗИКЪТ НА ПОЕЗИЯТА

1. Теория на Лесинг в Лаокоон	271
2. Критика на тази теория	279
3. Езикът като енергия	291
4. По-нови гледища	297
5. Наглед и картини	308
6. Предметно въображение и внушение	319

14. Глава
ЕЗИКЪТ НА ПОЕЗИЯТА
(Продължение)

1. Вътрешно подражание	335
2. Мисъл и език	345
3. Словесни представи	354
4. Звукова живопис и символика	366
5. Някои пояснения	378
6. Руска и българска поезия	393
7. Граници на езиково-мелодичното	409
8. Стилно-езикови типове	420

ДУМИ ЗА МИХАИЛ АРНАУДОВ

Редове от биографията	433
-----------------------------	-----

Проф. Михаил Арнаудов и българският фолклор	
<i>Петър Динев</i>	436
Трудът на Михаил Арнаудов „Психология на литературното творчество“ и мястото му в науката за художественото мислене	
<i>Николай Антонов</i>	461
Вековечният	
<i>Владимир Пенчев</i>	482

Михаил Арнаудов
**ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО
ТВОРЧЕСТВО**
Том 2

Редактор на издателството
ИВАН ГРАНИТСКИ

Графичен дизайн и корица
ПЕТЪР ДОБРЕВ

Коректор
ВЕЛИЧКА БОЖИНОВА

Формат 32/84/108
Печатни коли 31.5

Издателство
„ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“
e-mail: office@zstoyanov.com
www.zstoyanov.com

Прегледна подготовка
„АЛТЕРНАТИВА“

Печат
„ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА“ ЕАД



ИЗДАТЕЛСТВО „ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“

Поредица „БЪЛГАРСКА КЛАСИКА“

В 120 тома

2002 – 2008 година

Издателство „Захарий Стоянов“ предлага специална поредица – най-доброто от високата българска класика. Всеки том е придружен от статии, анализиращи от различни гледни точки творчеството на българските класици. Изданието е насочено към ученици и студенти, както и към широката българска общественост.

1. Захарий Стоянов – ЗНАЕШ ЛИ ТИ КОИ СМЕ?
2. Иван Вазов – НЕМИЛИ-НЕДРАГИ
3. Йордан Йовков – СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ
4. Димчо Дебелянов – ЧЕРНА ПЕСЕН
5. Христо Ботев – ПОЛИТИЧЕСКА ЗИМА
6. Пейо К. Яворов – ПЕСЕН НА ПЕСЕНТА МИ
7. Паисий Хилендарски – СЛАВЯНОБЪЛГАРСКА ИСТОРИЯ
8. Софроний Врачански – ЖИТИЕ И СТРАДАНИЯ ГРЕШНАГО СОФРОНИЯ
9. Иван Вазов – ПОД ИГОТО
10. Любен Каравелов – БЪЛГАРИ ОТ СТАРО ВРЕМЕ
11. Добри Чинтулов – СТАНИ, СТАНИ, ЮНАК БАЛКАНСКИ
12. Алеко Константинов – БАЙ ГАНЬО
13. Васил Левски – НАРОДЕ????
14. Иван Вазов – ЕПОПЕЯ НА ЗАБРАВЕНИТЕ
15. Петко Славейков – ИЗВОРЪТ НА БЕЛОНОГАТА
16. Пенчо Славейков – ЕПИЧЕСКИ ПЕСНИ
17. Константин Величков – ЦАРИГРАДСКИ СОНЕТИ
18. Стоян Михайловски – КНИГА ЗА БЪЛГАРСКИЯ НАРОД
19. Гео Милев – ЖЕСТОКИЯТ ПРЪСТЕН
20. Елисавета Багряна – ВЕЧНАТА И СВЯТАТА
21. Асен Разцветников – ЖЕРТВЕНИ КЛАДИ
22. Пенчо Славейков – НА ОСТРОВА НА БЛАЖЕНИТЕ
23. Димитър Талев – ЖЕЛЕЗНИЯТ СВЕТИЛНИК
24. Христо Фотев – ПЕЙЗАЖ ОТ ДУМИ
25. Любен Димов – ПЪТЯТ НА ИКАР

26. Любомир Левчев – СТИХОВИДЕНИЯ
27. Кирил Христов – ХЕЙ, ПРОЛЕТ ИДЕ
28. Петко Ю. Тодоров – ИДИЛИИ
29. Стефан Стамболов – СВОБОДА ИЛИ СМЪРТ
30. Емануил Попдимитров – СЪНЯТ НА ЛЮБОВТА
31. Георги Раковски – БЪЛГАРСКИЙ ВЪПРОС
32. Захарий Стоянов – ЗАПИСКИ
ПО БЪЛГАРСКИТЕ ВЪСТАНИЯ – т. I
33. Захарий Стоянов – ЗАПИСКИ
ПО БЪЛГАРСКИТЕ ВЪСТАНИЯ – т. II
34. Братя Миладинови – БЪЛГАРСКИ
НАРОДНИ ПЕСНИ – т. I
35. Братя Миладинови – БЪЛГАРСКИ
НАРОДНИ ПЕСНИ – т. II
36. Райко Жинзифов, Григор Пърличев и Никола Козлев
– ХАЙДУТ СИДЕР И ЧЕРЕН АРАП
37. Неофит Бозвели – МАТИ БОЛГАРИЯ
38. Добри Войников – КРИВОРАЗБРАНАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ
39. Иван Мешеков – ТАЛАНТЪТ КАТО ПРОМЕТЕЕВ ДАР
40. Георги Стаматов – МАЛКИЯТ СОДОМ
41. Боян Пенев – ЛИТЕРАТУРА И ИНТЕЛИГЕНЦИЯ
42. Цани Гинчев – ГАНЧО КОСЕРКАТА
43. Пеньо Пенев – ДНИ НА ПРОВЕРКА
44. Георги Райчев – ГРЯХ
45. Михалаки Георгиев – МЕРАКЪТ НА ЧИЧО ДЕНЧО
46. Любен Каравелов – СВОБОДА И НЕЗАВИСИМОСТ
47. Васил Друмев – НЕЩАСТНА ФАМИЛИЯ
48. Николай Райнов – МЕЖДУ ПУСТИНЯТА И ЖИВОТА
49. Любен Каравелов – МАМИНО ДЕТЕНЦЕ
50. Петко Р. Славеيفков – БЪЛГАРСКИ ПРИТЧИ ИЛИ
ПОСЛОВИЦИ И ХАРАКТЕРНИ ДУМИ
51. Светослав Минков – ДАМАТА С РЕНТГЕНОВИТЕ ОЧИ
52. Христо Смирненски – ДА БЪДЕ ДЕН!
53. Константин Петканов – МОРАВА ЗВЕЗДА КЪРВАВА
54. Стоян Загорчинов – ДЕН ПОСЛЕДЕН – ДЕН ГОСПОДЕН
55. Д-р Кръстев – МЛАДИ И СТАРИ
56. Симеон Радев – СТРОИТЕЛИТЕ НА СЪВРЕМЕННА
БЪЛГАРИЯ – I том
57. Симеон Радев – СТРОИТЕЛИТЕ НА СЪВРЕМЕННА
БЪЛГАРИЯ – II том
58. Георги Караславов – СНАХА
59. Петър Дънов – РАЗУМНОТО СЪРЦЕ

60. Емилиан Станев – АНТИХРИСТ
61. Елин Пелин – ВЕТРЕНАТА МЕЛНИЦА
62. Емилиан Станев – КРАДЕЦЪТ НА ПРАСКОВИ
63. Елин Пелин – ПОД МАНАСТИРСКАТА ЛОЗА
64. Димитър Талев – ИЛИНДЕН
65. Димитър Талев – ГЛАСОВЕТЕ ВИ ЧУВАМ
66. Дора Габе – ПОЧАКАЙ, СЛЪНЦЕ
67. Тодор Влаيفков – ДЯДОВАТА СЛАВЧОВА УНУКА
68. Ангел Каралийчев – РЪЖ
69. Димитър Талев – ПРЕСПАНСКИТЕ КАМБАНИ
70. Иван Шишманов – ОТ ПАИСИЙ ДО РАКОВСКИ
71. Пею К. Яворов – В ПОЛИТЕ НА ВИТОША
72. Никола Вапцаров – ПЕСЕН ЗА ЧОВЕКА
73. Теодор Траянов – БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ
74. Николай Лилиев – ПТИЦИ В НОЩТА
75. Спиридон Казанджиев – ПРЕД ИЗВОРА НА ЖИВОТА
76. Йордан Йовков – АЛБЕНА
77. Йордан Йовков – ПЕСЕНТА НА КОЛЕЛЕТАТА
78. Пенчо Славеифков – КЪРВАВА ПЕСЕН
79. Ламар – ЖЕЛЕЗНИ ИКОНИ
80. Димитър Димов – ТЮТЮН – I том
81. Димитър Димов – ТЮТЮН – II том
82. Александър Вутимски – СКИТНИКЪТ И ВРАНИТЕ
83. Рачо Стоянов – МАЙСТОРИ
84. Георги Кирков – ПОЛИТИЧЕСКА ЗООЛОГИЯ
85. Илия Волен – ЧЕРНИ УГАРИ
86. Веселин Ханчев – ЖИВ СЪМ
87. Иван Пейчев – ЕСЕН НА БРЕГА
88. Антон Дончев – ВРЕМЕ РАЗДЕЛНО
89. Ивайло Петров – ХАЙКА ЗА ВЪЛЦИ
90. Антон Страшимиров – ХОРО
91. Александър Геров – ХОРА И ЗВЕЗДИ
92. Николай Марангозов – НА ПОВРАТКИ В СЕЛО
93. Христо Радевски – ПУЛС
94. Константин Константинов – ДЕН ПО ДЕН
95. Андрей Германов – ОЦЕЛЕЛИЯТ ПРИ ТЕРМОПИЛИТЕ
96. Генчо Стоев – ЦЕНАТА НА ЗЛАТОТО
97. Александър Балабанов – МЯСТОТО НА БЪЛГАРСКАТА
ЛИТЕРАТУРА
98. Димитър Димов – ОСЪДЕНИ ДУШИ
99. Димитър Димов – ПОРУЧИК БЕНЦ
100. Чудомир – КОНСУЛ НА ГОЛО БЪРДО

101. Добри Немиров – БЕДНИЯТ ЛУКА
102. Иван Вазов – ВЕЛИКАТА РИЛСКА ПУСТИНЯ
103. Иван Вазов – ХЪШОВЕ
104. Никола Фурнаджиев – ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР
105. Георги Джагаров – ПТИЦИ СРЕЩУ ВЯТЪРА
106. Ст. А. Костов – ГОЛЕМАНОВ
107. Иван Радославов – БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА. 1880–1930
108. Петър Динев – ВЪЗРОЖДЕНСКИ ПИСАТЕЛИ
109. Михаил Арнаудов – ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО
ТВОРЧЕСТВО – I ТОМ
110. Михаил Арнаудов – ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО
ТВОРЧЕСТВО – II ТОМ
111. Йордан Иванов – БОГОМИЛСКИ КНИГИ И ЛЕГЕНДИ
112. Тончо Жечев – БЪЛГАРСКИЯТ ВЕЛИКДЕН ИЛИ
СТРАСТИТЕ БЪЛГАРСКИ
113. Илия Бешков – СЛОВО И ОБРАЗ

ПРЕДСТОЯЩИ ЗАГЛАВИЯ:

114. Иван Хаджийски – МОРАЛНАТА КАРТА НА БЪЛГАРИЯ
115. Васил Пундев – ДНЕСНАТА БЪЛГАРСКА ЛИРИКА
116. Владимир Василев – БЪЛГАРСКИ КРИТИЦИ
117. Атанас Далчев – ПРОЗОРЕЦ
118. Йордан Радичков – СВИРЕПО НАСТРОЕНИЕ
119. Димитър Благоев – НАШИТЕ АПОСТОЛИ
120. Христо Вакарелски – БЪЛГАРСКИ ПОГРЕБАЛНИ ОБИЧАИ

ЗА ЗАЯВКИ И АБОНАМЕНТ –
адрес на издателство „Захарий Стоянов“
София 1124, ул. „Николай Ракитин“ № 2
тел. 943-42-16; 943-32-64



*Издателство
ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ*



*Поредица
БЪЛГАРСКА КЛАСИКА*

Класическите произведения на българската литература са слънчевите стълбове, крепящи националното ни самосъзнание. Те са кристалните мостове на възторга, по които Отечеството ще премине през огън и страдание и ще пребъде в третото хилядолетие. Издателство „Захарий Стоянов“ предлага специална поредица – най-доброто от високата българска класика. Всеки том е придружен от статии, анализиращи от различни гледни точки творчеството на българските класици. Изданието е насочено към ученици и студенти, както и към широката българска общественост.

ISBN 954-739-998-5



8 лв.